

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA - UFSC
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA
MESTRADO EM LITERATURA

ALEGRIA SELVAGEM:

A LÍRICA DA NATUREZA NA OBRA DE TOM JOBIM

Dissertação apresentada por **André Rocha Leite Haudenschild** ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, para obtenção do título de **Mestre em Literatura**, área de concentração em Teoria Literária, sob orientação do **Prof. Dr. Cláudio Celso Alano da Cruz**.

FLORIANÓPOLIS

2010

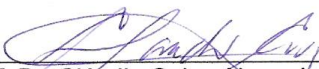
Alegria selvagem: a lírica da natureza na obra de Tom Jobim

André Rocha Leite Haudenschild

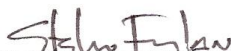
Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título

MESTRE EM LITERATURA

Área de concentração em Teoria Literária e aprovada na sua forma final pelo
Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.




Prof. Dr. Cláudio Celso Alano da Cruz
ORIENTADOR

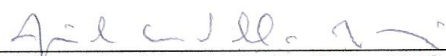


Prof. Dr. Stélio Furlan
COORDENADOR DO CURSO

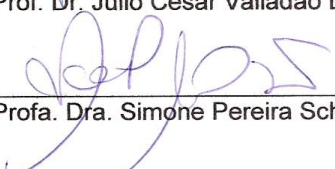
BANCA EXAMINADORA:



Prof. Dr. Cláudio Celso Alano da Cruz
PRESIDENTE



Prof. Dr. Julio César Valladão Diniz (PUC/RJ)



Profa. Dra. Simone Pereira Schmidt (UFSC)

Profa. Dra. Susan Aparecida de Oliveira (Suplente - UFSC)



Escuta o mato crescendo em paz.

Escuta o mato crescendo

Escuta o mato

Escuta...

Tom Jobim, em **Borzeguim** (1981)

AGRADECIMENTOS

À Clariana e ao nosso filho, Antônio, pelo amor à vida.

Ao meu pai, Hans Haudenschild, pelo desenho de Tom Jobim.

À minha mãe, Teresa Rocha Leite, pelo incentivo intelectual.

Ao meu avô, Manoel Cerqueira Leite, pela herança poética.

Aos meus mestres musicais, Orlando Pierri e Paulinho Nogueira,
pelas cordas afinadas das primeiras canções.

Aos professores colegiais, Glória Maria Cordovani e Flávio Di Giorgi,
pela poesia das idéias pensantes.

Aos mestres universitários da USP, Ivone Daré Rabello, João Luis Lafetá,
Luiz Tatit e João Adolfo Hansen, pela iniciação prazerosa ao espírito das Letras.

Aos mestres da pós-graduação da UFSC, Carlos Eduardo Capela, João Ernesto Weber,
Stélio Furlan, Tânia Regina Oliveira Ramos e Tereza Virgínia de Almeida,
pela estimulante redescoberta do espírito acadêmico.

E ao querido casal de mestres literários, Simone Pereira Schmidt e
Cláudio Celso Alano da Cruz, pelo carinho das palavras norteadoras.

SUMÁRIO

Agradecimentos.....	4
Resumo.....	6
Abstract.....	7
Apresentação.....	8

1. RAÍZES

1.1.1 A natureza em Tom Jobim.....	10
1.1.2 O arco das palavras encantadas	13
1.2 Um garoto de Ipanema entre a Lagoa e o Atlântico	17
1.3 Apontamentos sobre a lírica ocidental da natureza.....	23
1.4 O legado romântico de Wordsworth e Walt Whitman.....	32

2. SEIVA

2.1 A colheita do cancionero jobiniano.....	36
2.2 LADO A: análise das canções selecionadas.....	36
2.3 Pausa para um trago à beira-mar.....	52
2.4 LADO B: análise das canções selecionadas.....	56

3. RAMAGENS

3.1 Paideia jobiniana: a “arte do encontro” entre músicos e poetas.....	84
3.2 Por uma poética da experiência sensível: a alegria selvagem jobiniana.....	100

4. HÚMUS

4.1 As canções individuais de Tom Jobim.....	114
4.2 Referências bibliográficas.....	116

*Nota do Autor: recomenda-se efetuar a leitura desta obra
em simultaneidade à escuta das canções jobinianas aqui abordadas.*

RESUMO

O trabalho propõe-se a investigar o sentimento poético da natureza presente na obra do compositor carioca Tom Jobim, considerando o modo como esse artista representa a paisagem na lírica de suas canções individuais (letra e música). Através da análise das canções *As praias desertas* (1958), *Fotografia* (1959), *Corcovado* (1960), *Samba do avião* (1962), *Wave* (1967), *Chovendo da roseira* (1971), *Águas de Março* (1972) e *Borzeguim* (1981), tentaremos responder às questões sobre o modo como a potencialidade solar da poética jobiniana se traduz em uma experiência sensível, à contrapelo da “pobreza de experiência” identificada por Walter Benjamin no âmbito da Modernidade.

Ao entendermos a canção popular brasileira como uma mônada cultural, fertilizada por diversas elaborações estéticas, ideológicas e sociais, compreenderemos a obsessão jobiniana pelos elementos naturais: a Mata Atlântica, o mar, o sol, as praias, os pássaros, as águas dos rios, e outras constelações significantes. Transitando entre a areia e o asfalto, Tom Jobim ausculta as dissonâncias do processo civilizatório da paisagem urbana convidando-nos a um mergulho sensorial na natureza: a raiz de seu *ethos* poético.

Palavras-chave: Tom Jobim, canção popular, lírica da natureza, Bossa Nova, experiência, Walter Benjamin.

ABSTRACT

The paper aims to investigate the poetic feeling of nature in the works of the composer Tom Jobim, considering how the artist represents the landscape in the poetry of his individual songs (lyrics and music). By analyzing the songs *As praias desertas* (1958), *Fotografia* (1959), *Corcovado* (1960), *Samba do avião* (1962), *Wave* (1967), *Chovendo da roseira* (1971), *Águas de Março* (1972) e *Borzeguim* (1981), we will try to answer questions about how the solar potential of the Jobinian poetry is translated to a sensory experience, in sharp contrast to the "poverty of experience" identified by Walter Benjamin in the context of modernity.

By considering the Brazilian popular song as a cultural monad, fertilized by several aesthetic, ideological and social elaborations, we will understand the Jobinian obsession by the natural elements: the Rain Forest, the sea, the sun, the beaches, the birds, the river and rain's water, and other significant constellations. Transiting between sand and asphalt, Tom Jobim auscultates the dissonances of the civilizing process of the urban landscape and invites us to dive sensorially into nature: the root of his poetic *ethos*.

Key-words: Tom Jobim, brazilian popular song, poetry of nature, Bossa Nova, experience, Walter Benjamin.

APRESENTAÇÃO

Ao escutarmos a poética das canções de Tom Jobim, reconheceremos uma estética jobiniana que irá aflorar em três ramagens principais de seu cancioneiro: uma primeira fase, entre o início dos anos 50 até 1956, que inclui desde suas primeiras canções individuais e as parcerias com Juca Stockler, Billy Blanco, Dolores Duran, Marino Pinto e Alcides Fernandes, entre outros; uma segunda fase, entre 1956 e meados dos anos 60, com as canções germinais dos “anos dourados” da Bossa Nova, com Vinícius de Moraes, Newton Mendonça e Aloysio de Oliveira, como **Chega de saudade**¹, **Desafinado**, **Dindi**, **Fotografia**, **Samba de uma nota só**, **Corcovado**, entre outras; e uma terceira fase, entre os meados dos anos 60 e o início dos 90, que inclui suas diversas parcerias musicais e suas canções individuais conhecidas como as mais “ecológicas” por versarem diretamente sobre a paisagem tropical, como **Wave**, **Chovendo na roseira**, **Águas de março**, **Borzeguim**, entre outras.

O estudo estrutura-se em três eixos temáticos interrelacionados. O primeiro (*Raízes*) consta de quatro seções: a primeira versa sobre a metodologia e o recorte deste trabalho - as canções de Tom Jobim de sua autoria individual; a segunda corresponde como uma introdução à sua obra, com dados biográficos e informações pertinentes à compreensão de sua poética; a terceira contém uma “breve genealogia da lírica ocidental da natureza”, onde remontaremos às diversas elaborações deste que é um dos tópicos literários mais recorrentes da lírica universal; e uma última parte, onde se investiga o legado romântico do final do séc. XVIII e início do XIX, mediado pela teoria crítica de Raymond Williams sobre a busca de uma “harmonia ativa” da natureza (WILLIAMS, 1989, p.178), em meio às tensões histórico-literárias observadas entre “o campo e a cidade” na Europa pré-industrial. Nesta seção problematizaremos este legado romântico dando ênfase às poéticas de Wordsworth e Schiller, assim como, à do norte-americano Walt Whitman.

O segundo capítulo (*Seiva*) consta de duas seções centrais e constitui a análise do *corpus* propriamente dita: a primeira parte como uma introdução à abordagem e ao recorte poético das canções de Tom Jobim; e a segunda, a seleção e análise de oito canções consideradas como exemplares ao estudo da estética jobiniana da natureza: **As praias desertas** (1958), **Fotografia** (1959), **Corcovado** (1960), **Samba do avião**

¹ Utilizaremos o negrito para o título das canções e o itálico para a transcrição dos versos.

(1962), **Wave** (1967), **Chovendo da roseira** (1971), **Águas de Março** (1972) e **Borzeguim** (1981). Cabe notar que ao analisarmos esse *corpus* poético-musical, iremos fazer uso de algumas veredas comunicantes entre a lírica das diversas canções jobinianas em parceria com outros compositores e que se espraiam pelas três grandes ramagens aqui contempladas de sua obra.

O terceiro capítulo (*Ramagens*) consta de duas seções: a primeira intitulada “Paideia jobiniana: a *arte do encontro* entre parceiros, músicos e poetas”, onde dialogaremos com as possíveis influências poético-literárias jobinianas, assim como, com os parceiros musicais que permearam a vida e a obra de Tom Jobim. Na segunda e última seção intitulada, “Por uma poética da experiência sensível: uma alegria selvagem”, problematizaremos a potencialidade solar da estética jobiniana mediada pelas teorias críticas de Walter Benjamin, Giorgio Agamben e Jorge Larrosa, onde tentaremos responder às questões sobre o modo como a poética jobiniana se traduz em *experiência*, à total contrapelo da “pobreza de experiência” da modernidade (BENJAMIN, 1983 e 1985).

Deste modo, refletiremos sobre a possibilidade de uma “poética da experiência” latente na obra jobiniana, através da atualização crítica deste conceito central do pensamento benjaminiano por Larrosa (2002 e 2003): “(...) A experiência é em primeiro lugar um encontro ou uma relação com algo que se experimenta, que se prova. (...) O sujeito da experiência tem algo desse ser fascinante que se expõe atravessando um espaço indeterminado e perigoso, pondo-se nele à prova e buscando nele sua oportunidade, sua ocasião” (LARROSA, 2002, p.20); e por Agamben (2005): “É esta incapacidade de traduzir-se em experiência que torna hoje insuportável – como em momento algum no passado - a existência cotidiana, e não uma pretensa má qualidade ou insignificância da vida contemporânea confrontada com o passado” (AGAMBEN, 2005, p.22).

A última parte (*Húmus*) inclui uma listagem de todas as canções individuais jobinianas compostas em português (em ordem cronológica), como fonte de referência para o entendimento das canções aqui citadas, incluindo também as referências bibliográficas utilizadas. Como o movimento natural de contração e expansão das ondas marinhas, atravessaremos as canções de Tom Jobim temperadas pela “gaia ciência” de sua lírica musical, enquanto mergulharemos de olhos e ouvidos abertos na correnteza de uma obra capaz de nos reconduzir à nossa própria natureza humana.

1. RAÍZES

O Vinícius dizia: “Mas você vai cada dia mais para dentro do mato”.
E o Guimarães Rosa afirmava: “Você nunca pode entrar completamente no mato.
Só a metade. Na outra metade você já está saindo. Olhando o mar, você está na urbe,
mas à beira-mar você está olhando o mar.”
Tom Jobim (*apud* SOUZA, 1995, p.123)

1.1.1 A natureza em Tom Jobim

A obra jobiniana é hoje uma referência universal para se entender e apreciar a canção popular brasileira como uma arte capaz de transgredir as empoeiradas fronteiras entre “alta cultura” e “cultura de massa”, pois o compositor carioca, além de ter conseguido extrair o que há de melhor tanto de uma cultura como de outra, revitalizou irreversivelmente a Música Popular Brasileira, a partir da segunda metade do século XX, consolidando novos parâmetros estéticos na criação, na execução e na recepção de nossa canção popular².

O fato de que a maior parte de sua produção musical tenha a natureza como objeto de seu lirismo, com seus elementos marinhos, celestes e telúricos, principalmente os da Mata Atlântica, ressalta a importância de pensarmos na delicada construção do olhar jobiniano enquanto um poeta profundamente tocado pela potência imanente da paisagem natural. Seja como fonte de sua inspiração, ou como o legado de uma utopia histórica, como ele nos diz:

Essas músicas que eu fiz, Dindi, Borzeguim, Águas de março, e tantas outras, são todas inspiradas na floresta atlântica. O visual é bonito, inspira pra fazer música. Se bem que eu acho que, geralmente, na hora mesmo, você não olha pra paisagem. Na hora H, você está concentrado (...). Na Mata Atlântica a vida é em profusão. Aqui é o pindorama, a terra das palmeiras. É aquele livro do Sérgio Buarque de Hollanda, pai do nosso Chico, chamado *Visão do Paraíso*. Mas é bonita a mata, muito bonita! Por mais que a gente ande por aí, está sempre abismado com a exuberância de virtude, com a riqueza. Como diz Drummond, ‘é uma doação ilimitada a uma eterna ingratidão’ (JOBIM, 1995, p.21-23).

Como vemos, Tom Jobim esteve desde sempre “abismado com a exuberância de virtude” da paisagem tropical, capaz de dar régua e compasso à sua produção poético-

² Como aponta Tatit ao tratar sobre o projeto de depuração da Bossa Nova como uma triagem estética que se tornou “modelo de concisão, eliminação de excessos, economia de recursos e rendimento artístico” na canção popular brasileira do século XX. (TATIT, 2004, p.179)

musical desde os temas germinais da Bossa Nova³. E, ao beber dessa fonte natural, pôde dar força e sentido às palavras materializadas em canção, pois entre a inspiração e a transpiração do seu labor poético há um músico extremamente rigoroso com a procura das palavras para as suas canções, como comenta Nestrovski sobre o processo de criação de **Águas de Março** (1972):

(...) faz parte da grandeza de Tom Jobim que ele jamais se contente com isso, jamais lhe fuja do esforço de transformar e elaborar o que lhe vem, seja do céu, seja do chão, seja do corpo na cama e do teu coração. O trabalho humano do compositor, essa entrega paciente e rigorosa aos detalhes, só se justifica afinal, como instrumento do equilíbrio que a ciência alegre da música pode nos dar. (NESTROVSKI, 2004, p. 50).

Deste modo, esse estudo pretende compactuar com uma “gaia ciência” jobiniana, ao singrar por correntezas poéticas ainda não muito exploradas da cultura brasileira⁴. Enquanto o estudo da produção lírica de compositores populares brasileiros, como Noel Rosa, Vinícius de Moraes, Chico Buarque e Caetano Veloso, entre outros, vem sendo foco de relevantes artigos e ensaios acadêmicos desde os anos de 1970, a investigação da produção poética do cancioneiro jobiniano é ainda bastante rarefeita, com poucas obras de referência até agora publicadas⁵. Apesar de todo o reconhecimento internacional de sua obra, a produção poética jobiniana - cuja maior parte é encontrada

³ O termo “promessa de felicidade”, cunhado pelo romancista francês Stendhal, traduz com perfeição o sentimento de modernização estética proposto pela Bossa Nova no final dos anos 50, conforme apontado por Lorenzo Mammi (MAMMI, 1992, p.70): “Se o jazz é vontade de potência, a bossa nova é promessa de felicidade”.

⁴ No ensaio “A gaia ciência: literatura e música popular no Brasil”, Wisnik aponta para onipresença estética de uma “ciência alegre” na vida cultural brasileira do século XX: “(...) podemos postular que se constitui no Brasil, efetivamente, uma nova forma da “gaia ciência”, isto é, um saber poético-musical que implica uma refinada educação sentimental (como aquele assim designado pelos trovadores de Toulouse no século 16, lembrando a grande tradição provençal do século 12) mas, também, uma “segunda e mais perigosa inocência na alegria, ao mesmo tempo mais ingênua e cem vezes mais refinada do que ela pudesse ter sido jamais” (a frase é de Nietzsche na abertura d’*A Gaia Ciência*). (...) Noutras palavras, o fato de que o pensamento mais “elaborado”, com seu lastro literário, possa ganhar vida nova nas mais elementares formas musicais e poéticas, e que essas, por sua vez, não sejam mais pobres por serem “elementares”, tornou-se a matéria de uma experiência de profundas consequências na vida cultural brasileira das últimas décadas” (WISNIK, 2004, p.218).

⁵ Ainda são escassos os estudos acadêmicos da obra jobiniana no Brasil, contando com apenas seis Dissertações de Mestrado, além do presente trabalho: *Aspectos da interpretação pianística na obra de Antonio Carlos Jobim*, de Fábio Luiz Caramuru (ECA-USP. São Paulo, 2000); *Três compositores da música popular do Brasil: Pixinguinha, Garoto e Tom Jobim*, de Paulo José Tiné (ECA-USP. São Paulo, 2001); *Antonio Carlos Jobim, a Sinfonia do Rio de Janeiro e a Bossa Nova*, de Frank Michael Carlos Kuehn (Centro de Letras e Artes da UFRJ. Rio de Janeiro, 2004); *Brasília-Sinfonia da Alvorada, estudo dos procedimentos composicionais da obra sinfônica de Tom Jobim*, de Clairton Rosado (ECA-USP, São Paulo, 2008); *Tom Jobim e a modernidade musical brasileira 1953-1958*, de Fábio Guilherme Poletto (Departamento de História da UFPR, Curitiba, 2004); e *Antonio Carlos Jobim, imagens e relações em Matita-perê e Águas de março*, de Carlos Ernesto Dias (Programa de Pós-graduação em Ciência da Arte, UFF, Niterói, 2004).

nas letras de suas canções individuais, além da produção de diversos cadernos espiralados com anotações e ensaios poéticos que se encontram arquivados no *Instituto Antonio Carlos Jobim*, no Jardim Botânico do Rio de Janeiro - ainda não recebeu a devida atenção da crítica musical e literária: talvez por esta produção lírica individual parecer diminuta em relação à totalidade de sua obra, ou então, por sua obra ter uma magnitude musical tão radiante que parece ofuscar a grandeza lírica de sua verve poética⁶.

Falar da lírica de nosso “maestro soberano”, como assim o apelidou Chico Buarque em sua canção *Paratodos* (em CD homônimo, de 1993), é uma tarefa bastante desafiante: sua obra estende-se por um período de praticamente meio século, do final dos anos de 1940 a meados dos anos de 1990, abarcando uma vasta produção de canções cujos arranjos, harmonias, letras e melodias constituem uma das vertentes mais frondosas do patrimônio cultural brasileiro. Valendo destacar que dentre as mais de 250 canções de sua autoria, a maior parte é constituída pelas diversas parcerias com outros compositores, músicos e poetas, tais como Newton Mendonça, Billy Blanco, Vinícius de Moraes, Aloysio de Oliveira, Chico Buarque, Luiz Bonfá, entre muitos outros, sendo de sua autoria individual apenas algumas dezenas delas⁷.

Antes de adentrarmos nas correntezas poéticas jobinianas devemos demarcar o território pelo qual estaremos navegando nesta travessia literária. Este estudo considera pertinente a análise semiótica da canção popular proposta pelo lingüista Luiz Tatit, que desenvolve uma fecunda metodologia analítica da canção brasileira através do conceito de *dicção* (TATIT, 1987), assim como os estudos de poesia oral de Paul Zumthor, que desenvolve a noção de *movência*, dando ênfase na transmissão da força energética e teatral daquilo que nomeia como *performance* da voz (ZUMTHOR, 1997). Todavia, queremos salientar que o foco deste trabalho permanecerá no âmbito da análise poético-musical da canção. Ou seja, iremos olhar para as canções jobinianas sem necessariamente problematizarmos as relações intersemióticas entre suas palavras poéticas e suas sonoridades significantes (a melodia, a harmonia e os arranjos musicais), embora, quando julgarmos pertinente, atentarmos para as relações isofórmicas e identitárias entre música e letra, e deixando que essas melodias, ritmos e harmonias, nos

⁶ Tomemos uma reflexão provocante: - Afinal, quem teria nascido primeiro, o músico ou o poeta Jobim? Daria para separarmos as letras de suas canções (sua poesia) de suas melodias (sua música), ou vice-versa?

⁷ Conforme elencadas na última parte deste estudo, totalizando 38 canções individuais de Tom Jobim compostas em português.

impregnem de intuições geradoras de sentido. Como afirma o pesquisador musical Charles Perrone: “Seja qual for o enfoque – artístico musical, antropológico ou literário – será necessário que se leve em conta as características musicais de uma canção juntamente com os significados verbais ou funções culturais para que se possa verificar a ação complementar que há entre a música e o texto” (*apud* NAVES, 1998, p.18).

Reconhecendo, assim, que a pertinência deste estudo está no âmbito lítero-musical, recorreremos aqui às diversas teorias críticas literárias que nos ajudarão a dialogar com as tradições líricas do Classicismo ao Modernismo, assim como nos ajudarão a desvendar uma poética autenticamente jobiniana. Se entendermos a figura do cancionista popular como a de um malabarista capaz de transfigurar poesia em música, ao “equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia” (TATIT, 1996, p.09), reconheceremos o profundo manancial lírico e musical destes poetas.

1.1.2 O arco das palavras encantadas: considerações sobre a transformação da palavra poética em palavra cantada

O estudo da canção popular vem sendo alvo da interface de estudos literários, musicológicos e lingüísticos, resultando em uma nova compreensão dos efeitos entoativos, rítmicos e fônicos da palavra cantada nas últimas décadas. A palavra cantada enquanto objeto de estudo possui uma complexidade própria na integração entre as diferentes dimensões de sua linguagem e sentido: verbal, rítmico-melódica e vocal, ou seja, poética, musical e performática.

Como o arco que vibra tanto para lançar longe a flecha, como pra lançar perto o som: a voz humana tanto vibra pra lançar perto a palavra, como pra lançar longe o som musical. E quando a palavra falada quer atingir longe, no grito, no apelo e na declamação, ela se aproxima caracteristicamente do canto e vai deixando aos poucos de ser instrumento oral para se tornar instrumento musical (ANDRADE, 1965, p. 43).

Ao comentar sobre a articulação da voz humana, Mário de Andrade fornece uma perspectiva que pode ser reveladora para pensarmos no movimento que a palavra proferida realiza ao tornar-se canto: como se para atingir o alvo de sua comunicação, a fala redimensionasse seu alcance oral ao ganhar um *status* cada vez mais musical e se transfigurasse em palavra cantada (como o aboio dos vaqueiros ou a lamúria das antigas carpideiras). E assim, repleta de sonoridades, imagens e idéias (respectivamente, a

melopéia, a *fanopéia* e a *logopéia*, na terminologia de Ezra Pound), a palavra poética dota-se de uma potência musical capaz de levar seus ouvintes e executantes a novos estados emocionais de encantamento.

Deste modo, a poesia oral se originaria sempre que a articulação vocal humana passasse por um estímulo sensorial e se dotasse naturalmente de uma entonação, conforme pondera William Hazlitt sobre a criação poética: “A impressão natural de qualquer acontecimento cujo estímulo provoca um movimento involuntário de imaginação e paixão, e produz uma certa modulação de voz ou de sons que as expressem” (HAZLITT, 1987, p.208). De certo modo, essa noção de gênese poética pode ser estendida aos primórdios de nossa civilização, como ainda aponta Charles Darwin:

(...) fui levado a concluir que os progenitores do homem provavelmente emitiam toadas musicais, antes que tivessem adquirido o poder da fala articulada; e que, por conseguinte, quando a voz é usada sob qualquer emoção forte, ela tende a assumir, mediante o princípio da associação, um caráter musical” (*apud* MATOS, 2008, p.87).

Ou seja, haveria uma consciência afetiva intrínseca à natureza humana que mobiliza nossa oralidade em musicalidade poética. Devemos indagar por que as pessoas até hoje fazem poemas e canções ao subordinarem suas palavras à métrica, à cadência, à melodia e ao ritmo? Segundo Huizinga, a palavra poética nasce da necessidade primordial que temos do jogo social⁸:

Só na atividade lúdica da comunidade a poesia desempenha sua função vital e possui seu pleno valor, e estes se perdem à medida que os jogos sociais perdem seu caráter ritual e festivo. (...) Sua origem está inseparavelmente ligada aos princípios da canção e da dança, os quais por sua vez partem da imemorial função do jogo (HUIZINGA, 1980, p.157).

Nas culturas ancestrais, a linguagem cantada dos poetas era um eficaz meio de expressão, ultrapassando sua função meramente artística ou literária, cuja poesia punha os rituais em palavras, sendo, ao mesmo tempo, árbitro das relações sociais e veículo da sabedoria comunal coletiva. Todavia, conforme a lírica foi perdendo sua união ancestral com a música e assim como a epopéia deixou de ser cantada para ser lida, a poesia foi perdendo sua aura de sabedoria, magia e ritual coletivo.

⁸ Não é por acaso que o termo “jogral”, em português, assim como, “jongleur”, em francês, e que representa uma categoria social de poetas-trovadores medievais, é uma derivação da palavra latina *joculator* (“aquele que joga”).

Com o advento do livro, de seu comércio, e da imprensa, alterou-se para sempre a semiótica da palavra poética em seu valor e em sua recepção, de modo que a aliança originária entre poesia e música se dissolveu criando novos hábitos de transmissão cultural. Vale notar também que dos três grandes gêneros consagrados pela poética ocidental – o lírico, o épico e o dramático – o lírico foi o que mais permaneceu próximo da esfera da canção popular enquanto uma linguagem oral dotada de rica gestualidade capaz de perpassar os séculos. As grandes narrativas épicas, desde as sagas islandesas até os *nibelungen* nórdicos e o romanceiro ibérico, passaram de geração em geração graças às cantorias que sempre ajudaram aos poetas guardarem na memória suas histórias em verso⁹.

Assim, ao entoar suas palavras poéticas em melodia, o cancionista transfigura o poema em uma nova entidade sonora: a palavra cantada. Ao ser questionado sobre a relação de sua produção musical com a literária, Chico Buarque nos fornece uma pista instigante neste sentido:

A melodia de certa forma adocica o que poderia haver de literatura em uma letra de música. Tanto é que escrevo livros sem música, quer dizer, é uma literatura desprovida de música, muito mais seca que a letra das canções que são escritas em função daquelas melodias (BUARQUE, 2000, p. 08).

Deste modo, dotada de uma potência musical mais orgânica e adocicada, conforme a reflexão buarqueana, a melodia vitaliza o texto literário, ou melhor: “O canto erotiza o discurso, ao fluxo das significações e dos desejos. A música desliza nas falhas da linguagem, trabalha sua massa, a insemina com seus próprios projetos míticos: na menor de nossas canções brilha ainda a centelha do fogo encantatório muito antigo” (ZUMTHOR, 1997, p.189).

As transformações da palavra poética em palavra cantada é um fenômeno que pode ser chamado de “inversão do foco de incidência da oralidade”, cujas entoações da palavra tendem a se estabilizar em formas musicais, na medida em que instituem novas células rítmicas, curvas melódicas recorrentes, acentos regulares e diversos recursos que asseguram a definição sonora desta nova obra: a canção. Assim, a palavra poética liberta-se de suas coerções gramaticais, responsáveis pela eficácia de sua

⁹ Podemos reconhecer essa tradição lírica milenar, desde os repentistas nordestinos aos *rappers* urbanos da atualidade, sobrevivendo explicitamente no cancioneiro popular brasileiro (como, por exemplo, nas obras de Elomar, Xangai, Ednardo, Geraldo Azevedo, Chico César e entre muitos outros).

inteligibilidade, e se estabiliza no processo de fixação de seu novo material fônico: a música (TATIT, 2004, p.42).

Podemos, então, entender a canção como o território da plena subjetividade na dança entre a música e a poesia, pois a palavra poética herdou da música suas formas e leis fundamentais (a entonação, a articulação prosódica, a rima, o paralelismo, as repetições estróficas, as aliteraões, o ritmo e o refrão), assim como, toda canção pressupõe um poema potencializado por sua própria musicalidade (a melodia, o timbre da voz, a harmonia e o ritmo), além de suas constituintes performáticas inerentes (sua gestualidade oral, sua instrumentação e seu arranjo), afinal:

(...) A poesia tenta despir a língua de seus véus convencionais e exibir a erótica dos seus sons, mas só consegue fazê-lo radicalmente quando se torna o instrumento de sua musicalidade e deixa a palavra cantar. Entre a fala e a declamação, o canto assume o desafio de harmonizar as tensões e levar ao máximo equilíbrio o jogo entre som e sentido (VALVERDE, 2008, p. 272).

Ao deixar a “palavra cantar”, a canção consegue “equilibrar o jogo entre som e sentido”, tirando nossa atenção objetivamente racional enquanto meros ouvintes e mobilizando nossas emoções em uma deliciosa escuta sinestésica. Assim, a palavra cantada sempre será uma entidade sonora capaz de traduzir o imaginário e a identidade de um indivíduo ou de um grupo de amigos, de uma aldeia ou de uma cidade, e do povo de todo um país.

1.2 Um garoto de Ipanema entre a Lagoa e o Atlântico

Nascido na Tijuca, bairro da Zona Norte do Rio de Janeiro, em 25 de janeiro de 1927, o menino Antonio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim passou toda sua infância do outro lado da cidade. Com apenas um ano de idade, sua família mudou-se para a praia ainda selvagem de Ipanema: “Uma Ipanema de poucas casas, um imenso e paradisíaco areal onde seu precoce pendor musical não resistiu às tentações que a praia e a Lagoa ofereciam. Nadar, pescar, soltar pipa, jogar bola, andar de bicicleta, subir em árvores, escalar morros...” (JOBIM, 2002, p.12).

Naquela década de 30, a paisagem tropical oferecia-se corporeamente ao jovem Jobim enquanto a capital federal do Brasil ainda abandonava os trilhos da Velha

República e entrava na acelerada Era Vargas¹⁰, como ele mesmo, uma vez, disse: “Olha eu sou um garoto de Ipanema, criado na beira da praia. Vi coisas lindas que a civilização destruiu...” (*apud* SOUZA, 1995, p.27). Époça em que a Lagoa Rodrigo de Freitas, margeando os fundos do quintal de sua casa, e a praia de Ipanema, a alguns metros em frente, eram o jardim encantado de sua infância: “Às vezes, esperávamos mais de meia hora para passar um automóvel. Colocávamos tábuas debaixo dos carros para que eles não se atolassem nas ruas. (...) E havia aquela areia fina de Ipanema, tão fina que cantava no pé. (...) Areia finíssima, mar limpo, muito peixe, muito pássaro selvagem: irerê, socó, uma porção deles” (*apud* CABRAL, 1997, p.41). E essa obsessão sensorial de Tom Jobim pela fauna tropical estaria apenas começando.

Por volta dos 13 anos, Jobim começou a estudar piano com o compositor alemão Hans Joachim Koellreuter, e aos 20, já estava compondo seus primeiros temas instrumentais influenciado principalmente pelas obras de compositores clássicos, como Liszt, Beethoven, Chopin e Debussy. Vale notar que antes mesmo dessa época, ainda adolescente em 1940, conheceria seu primeiro grande parceiro musical, o amigo Newton Mendonça, e com o qual comporia diversos clássicos na década seguinte: **Foi a noite, Desafinado, Samba de uma nota só, Caminhos cruzados e Meditação**. Em 1949, já com 22 anos, o compositor arrumou seu primeiro emprego como pianista na *Rádio Clube do Brasil* e começou a tocar nos *night-clubs* de Copacabana: uma experiência notívaga que duraria até meados dos anos 50 e que ele mesmo chamaria mais tarde de “cubo das trevas”, mas que contribuiria decisivamente para sua formação musical, pois o repertório era constituído de românticas canções de sucesso da época (boleros, *foxes*, rumbas, tangos, canções francesas e sambas-canções)¹¹.

Em 1952, principiava então a carreira do jovem compositor e arranjador, tornando-se assistente do renomado maestro Radamés Gnattali na gravadora

¹⁰ Ao tentar disciplinar a acelerada expansão urbana do Rio de Janeiro, o interventor Pedro Ernesto criou a “Comissão de Plano da Cidade”, em 1931, visando coordenar as melhorias urbanísticas (o monumental *Cristo Redentor* foi inaugurado neste mesmo ano). Entre 1937 e 45, o prefeito Henrique Dodsworth promoveu diversas alterações na paisagem carioca: a demolição do Cassino e do Teatro do Passeio Público (ligando o Passeio à Avenida Beira-Mar), o alargamento da Rua 13 de Maio e a criação das avenidas Brasil e da Presidente Vargas (aumentando a Avenida Central e interligando em mais de 4 kms o centro e a Zona Norte da cidade). Em 1940, o Rio de Janeiro já contava com 1 milhão e 750 mil habitantes, sendo que destes, apenas 246 mil moravam na Zona Sul (FABRIS, 2000).

¹¹ A canção popular brasileira foi sempre onipresente na vida do jovem Jobim: em seu ambiente familiar realizavam-se encontros musicais com muita frequência, pois além de sua avó materna que tocava piano de ouvido e sua mãe que tocava violão, todos na casa cantavam muito bem e seus dois tios maternos tocavam violão assiduamente (um era violonista erudito e outro, popular). Foi através de um deles, Marcelo Brasileiro de Almeida, que o jovem músico iria conhecer pessoalmente alguns dos principais nomes da boemia musical carioca dos anos 40 (CABRAL, *Op. cit.*, p.53).

Continental, onde conheceria a “elite” da Música Popular Brasileira (Pixinguinha, Assis Valente, Ary Barroso, Dorival Caymmi, entre outros), sendo que no ano seguinte suas primeiras canções seriam gravadas em acetatos de 78 rotações: **Incerteza** (em parceria com Newton Mendonça), interpretada pelo seresteiro Mauricy Moura; **Pensando em você** (apenas de Jobim) e **Faz uma semana** (em parceria com Juca Stockler), ambas interpretadas por Ernani Filho. Mas seria somente em 1954, com a interpretação de duas das principais vozes do rádio nacional, os cantores Dick Farney e Lúcio Alves, que a canção jobiniana alcançaria seu primeiro grande sucesso comercial: **Teresa da praia** (em parceria com Billy Blanco). Um samba-canção cuja letra representa um diálogo bem-humorado entre dois pretendentes que disputam o amor de uma “garota do Leblon”, concluindo com o refrão: *Então vamos / A Teresa na praia deixar / Aos beijos do sol / E abraços do mar / Teresa é da praia / Não é de ninguém / Não pode ser tua / Nem tua também*. Sua lírica aparenta transfigurar a lembrança da imagem da musa da canção em uma dissolução dionisíaca com a paisagem tropical e já prenuncia o mesmo sentimento de amor platônico da célebre parceria, **Garota de Ipanema** (1962), de Tom e Vinícius de Moraes.

Com a comemoração do 389º. aniversário de sua cidade natal em 1954, Tom Jobim foi convidado a compor com Billy Blanco, a **Sinfonia do Rio de Janeiro**, uma peça sinfônica popular exaltando as belezas naturais da capital nacional: a Montanha, o Sol e o Mar¹². Em 56, foi apresentado ao poeta e diplomata Vinícius de Moraes, e iniciaram assim, com a montagem da peça **Orfeu da Conceição**¹³, uma das parcerias mais influentes da história da Música Popular Brasileira. Basta ouvirmos algumas das canções criadas para essa obra teatral, como por exemplo, **Se todos fossem iguais a você**, **Mulher sempre mulher**, **Lamento no morro**, ou então, o disco seminal da Bossa Nova, *Canção do amor demais*, de 1958 (da cantora Elizete Cardoso), com todas as composições de Tom e Vinícius, e com a participação inédita da “batida diferente” do violão de João Gilberto, nas canções **Outra vez** e **Chega de saudade**.

Em uma das canções deste disco, **As praias desertas** (uma das raras canções da época cuja autoria é somente de Tom Jobim), os versos iniciais louvam a sedução

¹² O disco *Sinfonia do Rio de Janeiro: sinfonia popular em tempo de samba*, de Tom Jobim e Billy Blanco, com arranjos de Radamés Gnattali, foi lançado em 1955 pela gravadora Continental no, então, novo formato do *long-play* de 10 polegadas.

¹³ *Orfeu da Conceição*, “tragédia carioca” de Vinícius de Moraes, ambientada nos morros dos anos 50, estreou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 25 de setembro de 1956, com cenografia de Oscar Niemeyer e música de Tom Jobim (a trilha sonora seria lançada no mesmo ano pela gravadora Odeon). Em 1959, a peça foi adaptada ao cinema por Marcel Camus sob o nome *Orfeu Negro*, recebendo diversos prêmios internacionais e projetando as primeiras parcerias de Tom e Vinícius em nível mundial.

sensual da paisagem atlântica: *As praias desertas continuam / Esperando por nós dois / A esse encontro eu não devo faltar / O mar que brinca na areia / Está sempre a chamar...* Uma potência cujo movimento de contração e expansão das ondas é a personificação de um mar que clama eternamente pela interação com os seres humanos, assim como, revela a idealização idílica da praia como o *locus amoenus* por excelência da Bossa Nova, cuja invenção literária pode ser cotejada à luz das idéias de Alain Corbin:

Na perspectiva do sublime, recentemente proposta por Kant, a permanência na praia possibilita uma vibração particular do eu, nascida da percepção exaltante de sua confrontação. (...) A vacuidade do oceano, convertido em lugar metafórico do destino da pessoa, faz da praia uma fronteira cujo percurso, obsediado pelos ritmos aquáticos que se associam ao ciclo lunar, convida a periódicos balanços de vida (CORBIN, 1989, p.177).

Ou seja, é a partir de certos modelos poéticos românticos do século XIX que se começa a definir um novo discurso sobre o mar, que passa a ser visto não mais como uma fronteira abismal intransponível, mas como o lugar onde se enriquecem os modos de fruição da praia: acentua-se o desejo passionai e renovam-se os procedimentos de contemplação da natureza. Outra canção jobiniana deste período, **Fotografia** (1959), representa bem essa potência sensual marinha como a atualização de um *locus amoenus* tropical: *Eu, você, nós dois / Aqui neste terraço à beira-mar / O sol já vai caindo / E o seu olhar / Parece acompanhar a cor do mar (...).*

Nesse sentido, a maioria das canções de Tom Jobim deste período, assim como as canções inaugurais da Bossa Nova¹⁴, não apenas “ensolararam” (CASTRO, 2001, p.71-72) o sentimentalismo exacerbado dos sambas-canções das décadas de 40 e 50, mas também empoderaram a canção popular brasileira de um lirismo dionisíaco até então jamais ouvido no cancioneiro nacional: “A Bossa Nova foi a onda que se ergueu no mar e banhou a música popular de um otimismo e luminosidade de que ela estava precisando desesperadamente” (CASTRO, *Op. cit.*, p.79)¹⁵. Os versos das canções

¹⁴ A paternidade do movimento da Bossa Nova é reconhecida a partir das primeiras parcerias musicais de Tom Jobim com Newton Mendonça, Antonio Maria, Billy Blanco e Vinícius de Moraes, entre outros. Assim como, a partir de dois discos seminais, *Canção do Amor Demais* (de Elizeth Cardoso, de 1958) e *Chega de Saudade* (de João Gilberto, 1959), ambos com arranjos e músicas de Tom Jobim, assim como, pelas apresentações promovidas pela turma “bossa nova” no Rio de Janeiro do final dos anos 50, entre eles, João Gilberto, Carlos Lyra, Ronaldo Bôscoli, Roberto Menescal e Nara Leão (CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*, São Paulo: Cia. das Letras. 1990).

¹⁵ Vale notar que foi no contexto de modernização das principais capitais nacionais, os chamados “anos dourados” da década de 50, que surgiu o movimento da Bossa Nova na Zona Sul do Rio de Janeiro como um fenômeno não apenas musical, mas histórico, social e estético. A Bossa Nova compactuou com os

Corcovado (1960), (...) *Da janela vê-se o Corcovado / O Redentor / Que lindo* (...), e de *Samba do Avião* (1962), *Minha alma canta / Vejo o Rio de Janeiro/ Estou morrendo de saudade / Rio, teu mar, praias sem fim / Rio, você foi feito pra mim / Cristo Redentor / Braços abertos sobre a Guanabara / Este samba é só porque / Rio, eu gosto de você / A morena vai sambar / Seu corpo todo balançar / Rio de sol, de céu, de mar/ Dentro de mais um minuto estaremos no Galeão* (...), ilustram exemplarmente a exaltação da lírica jobiniana pela moderna paisagem carioca.

Com a descoberta da obra jobiniana e da Bossa Nova pelo mercado fonográfico americano como um fenômeno de mercado intenso e simultâneo, a partir do polêmico concerto de divulgação da Bossa Nova no *Carnegie Hall*, em novembro de 1962, Tom Jobim inicia sua triunfal carreira internacional e suas canções começam a ser vertidas para a língua inglesa. A partir de 1963, após a celebrada gravação de Astrud e João Gilberto (com Stan Getz no sax, e o próprio Jobim ao piano), a canção **Garota de Ipanema** ganha mais de 40 gravações nos EUA e no Brasil, e o compositor passa a produzir e a gravar seus *LPs* em solo americano: *The composer of Desafinado Plays* (1963) e *The Wonderful World of Antonio Carlos Jobim* (1965).

Em 1966, Tom Jobim é convidado pessoalmente por Frank Sinatra a gravar um disco em dueto só com canções de sua autoria: o disco seria eleito o “Disco do ano” pela crítica norte-americana, arrebataria recordes de vendas e renderia a inesquecível história do telefonema que tocou no bar Veloso enquanto o compositor tomava um chope com os amigos em Ipanema (pois era o próprio cantor americano que o procurava para realizar esse convite). No ano seguinte, o compositor inicia uma criativa amizade com o cantor e compositor Chico Buarque, com o qual passaria a compor diversas canções, desde **Retrato em branco e preto**, **Sabiá** (ambas de 1968), **Eu te amo** (1980), **Anos dourados** (1986) e **Piano na Mangueira** (1992), entre outras.

De 1967 a 75, Tom Jobim gravaria seis discos nos EUA (*Wave*, de 67, *Tide* e *Stone Flower*, de 70, *Matita Perê*, de 73, *Elis e Tom*, de 74, e *Urubu*, de 75), sendo a maioria financiada por seu próprio bolso. São deste período as canções conhecidas como as mais “ecológicas” por versarem diretamente sobre a paisagem natural da Mata Atlântica: **Chovendo na roseira** (1971), **Águas de março** (1972), **Correnteza**, em parceria com Luiz Bonfá (1973), e **Boto**, em parceria com Jararaca (1975), entre muitas

novos ares da construção e transferência da capital nacional para Brasília em 1960, sendo encomendada, em 1958, a Tom Jobim e Vinícius de Moraes, a composição da *Sinfonia da Alvorada* pelo então Presidente da República, Juscelino Kubitschek (1955-60).

outras. A partir desse momento, a poética jobiniana assume cada vez mais a busca de uma “harmonia ativa da paisagem” (WILLIAMS, *Op. cit.*, p.178), “diversificando sua produção na direção de um regionalismo depurado” (SOUZA, *Op. cit.*, p.155), conforme comenta um de seus parceiros dessa época, o poeta e compositor Paulo César Pinheiro:

A divisão entre o Tom da Bossa Nova e o posterior talvez se deva à leitura maior dele, mais voltada para a literatura. O papo era o sertão, as cores, os rios. Ele tinha conhecimento das folhas, das flores, dos pássaros. Ele sabia dos rios. Em *Matita Perê*, por exemplo, ele faz no piano o canto do pássaro. Tom ia para o sítio dele, em São José do Rio Preto, se embrenhava pelo mato e ficava ouvindo e conversando com os pássaros. Entrou nesses mundos mágicos dos escritores e a música se voltou para isso. O Tom era um descobridor, um inventor (*apud* SOUZA, *idem*, p.122).

Em um dos trechos de **Chovendo na roseira** (1971), podemos ouvir: *Olha / Que chuva boa, prazenteira / Que vem molhar minha roseira / Chuva boa, criadeira / Que molha a terra / Que enche o rio / Que lava o céu / Que traz o azul (...)*. Um movimento simbólico em quatro atos que reflete a harmonia do ciclo das águas e desvela a dança dos quatro elementos vitais do planeta (pois a água “molha a terra” lavando o ar do céu, até aparecer a luz do sol como uma revelação epifânica no horizonte). Podemos intuir aqui o prazer telúrico que parece estar afinado com o diapasão lírico jobiniano: a sabedoria de uma experiência sensorial pautada pelo diálogo com os elementos naturais.

Desde os tempos da Bossa Nova, há diversas canções jobinianas que poetizam o sol como uma força dionisíaca reveladora de amor e encantamento, tais como: **Janelas abertas** (1958), em parceria com Vinícius de Moraes, cujos versos finais são: *Mas / Quero as janelas abrir / Para que o sol possa vir / Iluminar nosso amor*; também, *É preciso dizer adeus* (1958), outra parceria com Vinícius, cujos versos finais são: *Porque tu foste pra mim / Meu amor / Como um dia de sol*; e a celebrada **Estrada do sol** (1958), em parceria com Dolores Duran, cuja estrofe final é: *Pois a nossa manhã / Já me fez esquecer / Me dê a mão / Vamos sair pra ver o sol*. Vale notar que tanto em **Chovendo na roseira** como em **Estrada do sol**, há uma tempestade que continua caindo (no caso da primeira canção) ou que já caiu (no caso da segunda), sucedidas de um horizonte mais tranqüilo, como se dessa estiagem surgisse uma potência solar capaz

de renovar a paisagem trazendo esperança amorosa para o eu-lírico e para quem o escuta¹⁶.

Um dos melhores exemplos da riqueza estética jobiniana talvez seja a canção **Águas de Março** (1972), cuja letra é uma torrente de palavras concretas, entre restos de sensações em um fluxo inesgotável de imagens naturais e domésticas: *É pau / É pedra / É o fim do caminho / É um resto de toco / É um pouco sozinho / É um caco de vidro / É a vida é o sol / É a noite / É a morte / É o laço / É o anzol (...)*. E assim, a letra e a música vão nos atraindo cada vez mais para dentro de sua “constelação de significados” (GALVÃO, 1972, p.127): (...) *É o mistério profundo / É o queira ou não queira / É o vento ventando / É o fim da ladeira (...)*, enquanto a construção da casa do poeta no “fim do caminho”, vai se concretizando aos nossos olhos e ouvidos como apurada construção estética. Eis então a travessia da experiência sensível jobiniana, entre a dualidade das “águas de março fechando o verão” (como “o fim do caminho”) e “a promessa de vida em teu coração” (como afirmação da existência de um constante renascer).

1.3 Apontamentos sobre a lírica ocidental da natureza

“Se abríssemos as pessoas”, disse uma vez Agnès Varda, “iam-se encontrar paisagens...”
(SUSSEKIND, 1990, p.156)

O conceito que temos da natureza, seja ele poético, científico ou filosófico, vem se transformando no decorrer de nossa história, como observa Merleau-Ponty: “Não foram as idéias científicas que provocaram a mudança da idéia de Natureza. Foi a mudança da idéia de Natureza que permitiu essas descobertas.” (Merleau-Ponty, 2000, p.10). Deste modo, assim como as idéias científicas foram se alterando através do tempo pautadas pela “mudança da idéia de Natureza”, podemos entender a história da literatura ocidental pautada pelo modo como as diversas tradições literárias, do Classicismo ao Modernismo, se relacionaram com a tópica da natureza. Seguindo uma sugestão didática de Antonio Candido, podemos pensar inicialmente em três “atitudes estéticas possíveis” na literatura:

¹⁶ Essa potencialidade solar da lírica jobiniana também está presente em uma estrofe da canção *Correnteza* (1973), de Tom Jobim e Luiz Bonfá: *Depois da chuva passada / Céu azul se apresentou / Lá na beira da estrada / Vem vindo o meu amor (...)*.

(...) Ou a palavra é considerada algo maior que a natureza, capaz de sobrepor-lhe às suas formas próprias; ou é considerada menor que a natureza, incapaz de exprimi-la, abordando-a por tentativas fragmentárias; ou, finalmente, é considerada equivalente à natureza, capaz de criar um mundo de formas ideais que expressem objetivamente o mundo das formas naturais. O primeiro caso é o do Barroco, o segundo, do Romantismo; o terceiro, do Classicismo (CANDIDO, 1993, p.53).

Como se a relação da palavra com a natureza pudesse ser uma chave do tamanho, ou melhor, o compasso exato para medirmos as diferenças entre as literaturas do Barroco, do Romantismo e do Classicismo. De modo que, ao nos debruçarmos sobre o estudo da lírica da natureza no decorrer do tempo histórico, poderemos reconhecer os distintos modos como nos relacionamos com a natureza nos dias atuais.

Sabemos que desde a Antiguidade, os poetas têm olhado para a natureza como uma fonte de inspiração poética inesgotável, tal como os gregos Homero, Hesíodo (em *Os trabalhos e os dias*, do séc. IX a.C.) e Teócrito (em seus poemas bucólicos do séc. III a.C.), assim como os romanos Virgílio (em suas *Bucólicas*, *Éclogas* e *Geórgicas*) e Horácio (em sua ode *Beatus ille*). É notável como o olhar desses poetas clássicos já apresentava certas particularidades em relação à paisagem observada, conforme pondera o pensador Raymond Williams, em *O campo e a cidade*:

A paisagem bucólica de Teócrito fora imediata e próxima: encontrava-se junto ao muro da cidade. A Idade do Ouro de Hesíodo fora uma lembrança mítica, que contrastava com a idade de ferro dos homens modernos, na qual o trabalho não é só necessário, como louvável. Em alguns trechos de Virgílio ocorre uma transmutação, na qual a paisagem torna-se mais distante, transforma-se na própria Arcádia, e a Idade do Ouro é encarada como algo que existe lá no presente, ao mesmo tempo evocada e celebrada pelo poder da poesia (WILLIAMS, *Op. cit.*, p.32).

Sabemos que ao celebrarem o estado de fecundidade natural da terra em que pisavam, esses poetas estavam constituindo uma tradição bucólica pastoril que remonta aos mitos e à cosmogonia original de suas civilizações, pois transitavam entre as verdadeiras condições sociais e temporais da vida no campo, e as paisagens imaginárias de um mundo edulcorado que foram constituindo a Arcádia grega primitiva. Duas passagens exemplares deste olhar idílico são os versos de Teócrito:

Toda a natureza recendia ao opulento verão, / recendia à estação dos frutos. // Aos nossos pés jaziam peras e maçãs que rolavam em

abundância, / e os galhos novos da ameixeira pendiam até o chão...
(fragmento do *Poema Bucólico VII*, apud SCHAMA, 1996, p.523).

Assim como, os versos de Virgílio, nas *Bucólicas*:

Por si, cheias de leite, as cabras voltarão ao aprisco / e os rebanhos
não mais terão pavor dos grandes leões (...) / O campo dourar-se-á,
aos poucos, com a tenra espiga, / dos incultos silvados penderá,
vermelha, a uva, / e os duros robles suarão um orvalhado mel
(VIRGÍLIO, 1982, p.77).

Reparemos na simbologia da opulência dos frutos em ambos os fragmentos, cuja natureza parece disposta a fornecer toda a fartura de alimentos sem que haja mais a necessidade de labor por parte dos homens. Esta tradição bucólica, que desde a lírica homérica nos remete para um conjunto de elementos naturais que constituem uma paisagem arquetipicamente idílica (como o cenário de uma natureza pastoril idealizada), seria conceituada pelos teóricos como um *topos* literário clássico por excelência, o *locus amoenus* (o “lugar aprazível”, em latim). Um lugar onde podemos viver em total tranquilidade, em comunhão com a natureza, e sem que a passagem do tempo deixe suas marcas.

A tópica do *locus amoenus* é literalmente citada por Virgílio, quando Enéias, em sua viagem ao além-túmulo, chega aos Campos Elísios (no “Canto VI”, da *Eneida*):

Chegam a uns sítios graciosos e a amenos vergéis, também ditos /
Afortunados, moradas das almas felizes, sem manchas. / Nestas
paragens é o éter mais puro, e a luz mais brilhante / Tudo ilumina, sol
próprio conhecem e privadas estrelas (...) (apud CURTIUS, 1996,
p.250).

Seria então o *locus amoenus* uma manifestação nostálgica da mítica idade do ouro, ou apenas o modelo de uma natureza idílica? Ambas as alternativas serão válidas, mas o que nos parece mais curioso é o modo e a força com que esse *topos* literário sobrevive até hoje na lírica ocidental: o *locus amoenus* clássico será recuperado pelas escolas literárias do Renascimento, do Barroco, do Arcadismo e do Romantismo, cuja paisagem ideal de uma natureza eternamente pródiga e paradisíaca também estará presente em boa parte das culturas ancestrais da humanidade (vide as cosmogonias ameríndias, africanas, célticas e indo-orientais). O pensamento antropológico de Mircea Eliade pode nos ajudar a entender a onipresença desta tópica:

Constataremos que essas imagens invocam a nostalgia de um passado mitificado, transformando-o em arquétipo... (...) Enfim, o desejo de algo completamente diferente do momento presente, definitivamente inacessível ou irremediavelmente perdido: o Paraíso. Esquecer-se disso é desconhecer que a vida do homem moderno está cheia de mitos semi-olvidados, de hierofanias decadentes, de símbolos abandonados. A dessacralização incessante do homem moderno alterou o conteúdo da sua vida espiritual; ela não rompeu, no entanto, com as matrizes de sua imaginação: todo um resto de mitologia sobrevive em zonas humanas malcontroladas (ELIADE, 1991, p.09).

Ora, a natureza humana parece necessitar de novas mitologias para alimentar sua condição terrena, com uma potencialidade transcendental. Afinal, a assimilação e transposição do *locus amoenus* pagão para uma ambiência transcendente foi um gesto que poetas e sábios judaico-cristãos realizaram sem muita dificuldade. No relato bíblico do *Cântico dos Cânticos*, encontramos uma tradição que apresenta os já referidos elementos idílicos da natureza: um jardim em eterna primavera com vinhas em flor, com o encanto das aves canoras e a das fontes de águas cristalinas. Seguindo esse mesmo modelo, o *Gênesis* (primeiro livro bíblico do *Pentateuco*, cuja autoria é atribuída a Moisés), descreve o Éden como um local idealizado, onde, através da ação divina, podemos encontrar uma enorme variedade de frutos saborosos e um rio que corre ao sabor da brisa amena. A adequação literal do *locus amoenus* ao paraíso cristão pode ser pensada à luz de um sentimento poético talvez universal, conforme bem explica Schiller, em seu ensaio publicado em 1800, *Poesia ingênua e sentimental*:

Todos os povos que têm uma história possuem um paraíso, um estado de inocência, uma época de ouro; todo homem isolado também possui seu paraíso, sua época de ouro, da qual se lembra com maior ou menor entusiasmo, conforme sua natureza seja mais ou menos poética (SCHILLER, 1991, p.84).

Ou seja, a experiência humana vem oferecendo indicações suficientes para a presença do idílio bucólico como expressão de um sentimento que perpassa diversas gerações, fazendo-nos acreditar que a nostalgia de uma natureza paradisíaca é intrínseca à própria natureza humana, e que só a nossa faculdade poética, segundo Schiller, é capaz de restituir a perda deste “estado de inocência” original.

Sabemos que os modelos poéticos da Antigüidade, como Homero, Virgílio e Teócrito, assim como os modelos bíblicos sobreviveram literariamente na Idade Média. Dessa forma, as descrições das paisagens naturais na poesia medieval podem ser pensadas à luz de uma sólida tradição lírica, e pautadas, sobretudo, por uma visão

divinizada da natureza: “As alegrias da visão, da audição, do olfato, do tato nos abrem para a beleza do mundo, para que nela descubramos o reflexo de Deus” (ECO, 2000, p. 56), cuja percepção dos sentidos poéticos é submetida a uma ordem ditada por meios conceituais e formais, conforme analisa Curtius¹⁷:

Na Idade Média, o *locus amoenus* é registrado pelos lexicógrafos e mestres de estilo como requisito poético. A poesia latina que floresceu a partir de 1070, apresenta grande número desses lugares amenos. (...) A épica filosófica dos fins do século XII adota o *locus amoenus* e desdobra-o em diferentes formas em suas descrições do paraíso terrestre (CURTIUS, *Op. cit.*, p.256).

Ao questionar a permanência da paisagem ideal na literatura latina medieval, Curtius levanta uma hipótese pertinente sobre o papel veladamente erótico desse *topos* clássico na história da lírica¹⁸:

Enfim, a vida pastoril está ligada à Natureza e ao amor. Pode afirmar-se que durante milênios a literatura bucólica atraiu a maioria dos motivos eróticos. A elegia amorosa dos romanos sobreviveu poucas décadas. Não havia para ela continuação nem renovação possíveis. Mas a Arcádia revela-se sem cessar. Isso foi possível porque a temática pastoril não estava ligada a nenhum gênero e tampouco a alguma forma poética. Encontrou acesso ao romance grego (Longo), passando à Renascença (Idem, *ibidem*, p.246).

Após notarmos que há uma tradição literária na civilização ocidental quanto ao *locus amoenus*, veremos como esta “paisagem ideal” bucólica irá se refletir nas canções dos jograis e trovadores medievais, predominantemente, em suas “cantigas de amigo”. Como sabemos, as cantigas líricas trovadorescas foram se disseminando pela Península Ibérica a partir de influências híbridas e bastante polêmicas (moçárabes, provençais, entre muitas outras), conforme os seus reinos cristãos foram se unificando para reconquistarem seus territórios a partir dos séculos XI e XII.

O discurso lírico trovadoresco como uma forma de súplica passional, teve uma manifestação maior nas queixas (“*coitas*”, em galaico-português), nas paixões não correspondidas das “cantigas de amigo” e “de amor”. Mas, sobretudo, entre as “cantigas

¹⁷ O estudo de Ernst Curtius, *Literatura Européia e Idade Média Latina*, aborda essa questão afirmando que a retórica clássica, com sua tópica laudatória, serviu de “modelo e revestimento” aos ideais de classe desde a Antiguidade à Idade Média, elaborando a imagem do homem ideal e determinando, por milênios, a “paisagem ideal” da poesia ocidental. Deste modo, podemos pensar em uma herança retórico-poética que contribuiu para dar ao motivo do *locus amoenus* um caráter técnico e intelectual, como o motivo primordial de toda e qualquer descrição da natureza (CURTIUS, *Op.cit.*, *idem*).

¹⁸ Nos manuscritos latinos do bispo Papias, por volta de 1050, lê-se: “São chamados amenos os lugares agradáveis, verdejantes, porque preservam o amor” (*apud* CURTIUS, *ibidem*, p.256).

de amigo” (naquelas em que o eu-lírico encarnado pelo trovador é feminino), a *coita* amorosa é geralmente dirigida aos pássaros, às fontes, às flores, à mãe da pastora enamorada e ao cavaleiro amado, que, na maioria das vezes, partiu para a luta contra os mouros. Nestas cantigas trovadorescas há uma presença constante da paisagem pastoril como o lugar propício de uma eterna primavera, como vemos na cantiga 452, de Airas Nunes¹⁹, pertencente ao *Cancioneiro da Vaticana*:

Que muito m’eu pago deste verão,
por estes ramos e por estas flores
e polas aves que cantan d’ amores,
por que ando i ledó sen cuidado
e assi faz tod’omen namorado,
sempr’i anda led’ e mui loução.
Cand’eu passo per algumas ribeiras,
so boas arvores per bons prados,
se cantan i passaros namorados,
log’eu con amores i vou cantando,
e log’ali d’amores vou trobando,
e fazo cantares e mil maneiras.
Ei eu gran viç’e grand’alegria,
quando mias aves cantan no estio.²⁰

Essa cantiga de amigo é um bom exemplo da alegria natural transmitida pela paisagem ideal do medievo,

(...) como um verdadeiro Hino à Primavera, pois o autor celebra a alegria dessa estação, entrelaçando o tema da natureza às suas vivências amorosas. A temática empregada é a relação íntima da natureza com o sentimento do poeta, e não o trovador cantando seus próprios sentimentos: a dor do amor impossível - *coyta d’amor* -, a loucura por amor - *sandece* -, a frustração e a súplica apaixonada que denota ao amor um cunho de obsessão. Também não mostra, como é comum nas cantigas de amor, o ambiente palaciano ideal à poesia, atribuindo-lhe, conseqüentemente, um certo ar de convencionalidade, intelectualidade e aristocracia. Ao contrário, nessa cantiga, a paisagem suscita no eu-lírico, estados de alma, sem, no entanto, ultrapassar os limites estreitos do convencionalismo da paisagem: trata-se de uma reprodução da Natureza da poesia provençal (CORTEZ e PANTE, 2001, s.p).

¹⁹ T trovador galego da primeira metade do séc. XIII. No *Cancioneiro da Vaticana* e no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* estão presentes 17 de suas composições. Colaborou com o rei poeta Afonso X, o Sábio, na elaboração das *Cantigas de Santa Maria*, e como um dos expoentes mais importantes dos três gêneros da lírica medieval, compôs cantigas de amor, de amigo, de escárnio e mal-dizer (FERREIRA, 1998, p.219).

²⁰ *pago*: do verbo latino, *pacare* (do mesmo radical de *pax* e *pacis*) contentar-se, satisfazer-se, ter prazer em, gostar de; *ledo*: alegre; *loução*: formoso; *viç’*: viço, exuberância (FERREIRA, *Op. cit.*, p.125).

Como vemos nesta cantiga trovadoresca, o sentimento lírico é suscitado pela natureza exuberante como a revelação de uma felicidade imanente da própria paisagem. Outra amostra de representação lírica, que pode servir para ilustrar tal diálogo com a natureza, são os versos iniciais de uma antológica cantiga de amigo do rei trovador, D. Dinis²¹, a canção 171, do *Cancioneiro da Vaticana*, cujas flores do pinheiro respondem ao lamento ansioso da pastora, apaziguando-a sobre o regresso iminente de seu amado: *Ai flores, ai flores do verde pino. / Se sabedes novas do meu amigo? / Ai, Deus, e u é?(...)*.

Os gestos de inspiração poética emanados da natureza, como na primeira cantiga de amigo citada, e também do diálogo com os elementos naturais da paisagem, como na segunda canção, reverberam o mesmo papel desempenhado pela natureza na Antiguidade Clássica, ao *locus amoenus*. Todavia, podemos notar que a partir das cantigas trovadorescas medievais há um modo de representação que vai se aproximando daquilo que somente entre os primeiros poetas românticos seria chamado de um “estado d’alma”. Uma força emocional interior que começa a querer pulsar no coração dos trovadores, embora seus sentimentos medievos ainda sejam mesurados neoplatonicamente pela idealização do amor e pelo convencionalismo da paisagem.

A partir do século XVIII, com a propagação dos ideais iluministas, assim como, do empirismo e do racionalismo, temos um conjunto de novas tendências ideológicas em toda Europa, tais como: a exaltação da natureza, a divulgação do saber e da moral, enquanto instrumentos necessários para o aperfeiçoamento do homem e, como consequência, da melhoria da sociedade. *A priori*, nesse momento há uma reconquista da naturalidade, cuja estética comporta a palavra como uma lógica pautada pela engenhosidade racional do poeta:

O Arcadismo é, pois, consciência de integração: de ajustamento a uma ordem natural, social e literária, decorrendo disso a estética da imitação, por meio da qual o espírito reproduz as formas naturais, não apenas como elas aparecem à razão, mas como as conceberam e recriaram os bons autores da Antiguidade e os que, modernamente, seguiram a sua trilha. O conceito aristotélico de *mimesis*, ou seja, criação artística a partir das sugestões da realidade, assume para os neoclássicos um sentido por assim dizer próprio, estrito (CANDIDO, idem, p. 49).

²¹ Considerado o mais fecundo trovador português, compôs mais de 138 cantigas, incluindo os três gêneros. Apesar de admirador da poesia provençal, deve-se a D. Dinis (1261-1325) a valorização da poesia autóctone portuguesa (FERREIRA, ibidem, p.237).

A literatura árcade se concebe então como um arquivo da natureza, ou melhor, de uma natureza de segundo grau, idealizada, racionalizada mediante a *mimesis* literária e que lhe dotava de uma certa genealogia estética²². Se os árcades criavam conforme o modelo neoclássico, cuja poética deveria ser de um lirismo despersonalizado marcado pelos *topoi* clássicos (com pastores e deuses mitológicos como veículos de sua emoção), encontraram assim uma ampla receptividade da educação humanística dos “homens letrados” deste momento histórico. Tendo a tradição como regra formal, os poetas deveriam então curvar-se à razão natural, ao decoro e ao equilíbrio, excluindo da fantasia o estranho e o excêntrico, já que estavam norteados esteticamente pela:

(...) perda da capacidade de observar diretamente a vida e uma visão algo superficial tanto da natureza exterior, quanto humana. Note-se que a paisagem civilizada, racionalizada, da literatura arcádica é, principalmente, um escorço de paisagem da superfície da terra: árvores, prados, flores, regatos e animais pacíficos que nela repousam. Os árcades quase não sentiram a magia do mar, nem do ar, que o Romantismo povoaria de duendes e mistérios (Idem, ibidem, p.51).

Há que se pensar no Arcadismo, no entanto, como um momento literário fecundo para o encaminhamento da revolução sentimental que viria acontecer a partir do final do século XVIII, com o advento dos ideais românticos. O Romantismo surge como um momento que visa redefinir o lugar do homem no mundo e na sociedade, em prol de um novo sentimento, com inspirações locais, e procurando o singular, o individual, no lugar do perene, pretendendo apagar a convenção universalista dos clássicos latinos. Nesse sentido, a visão de mundo romântica é pautada por oposições fundamentais em relação aos valores que a precederam, como vemos:

À razão, o Romantismo opôs o sentimento, à mente o coração, à ciência a arte, e a poesia, ao materialismo o espiritualismo, à objetividade a subjetividade, à filosofia ilustrada o cristianismo, ao corpo a matéria e o espírito, ao dia a noite, ao preciso o impreciso, ao equilíbrio a expansão e o entusiasmo, à vida social ampla a comunhão restrita de gênios e eleitos, aos valores universais os particulares e exóticos, ao estático e permanente o movimento, ao estável o instável, etc... (RONCARI, 1995, p.286-287).

Portanto, altera-se o conceito de natureza: estamos frente a um novo homem de uma modernidade incipiente, cuja idéia de “natureza civilizada”, entrevista pelos

²² Conforme os clássicos tratados poéticos de Longino e de Boileau que, seguindo a tradição estética das “artes poéticas” aristotélicas e horacianas, postularam que as formas naturais no mundo físico e moral devem representar o “belo” como “verdadeiro” e “verossímil”.

árcades, será rompida definitivamente pelo individualismo recém-instaurado pela vida urbana. Segundo diversos teóricos, o movimento romântico tem como cerne de sua estética uma cisão fundamental entre o homem e sua natureza humana:

(...) os românticos vêm, e no sentido mais profundo, o homem como um ser cindido, fragmentado, dissociado. Em função disso, sentem-se criaturas infelizes, desajustadas, que não conseguem enquadrar-se no contexto social e que tampouco querem fazê-lo porque a sociedade só iria cindi-las ainda mais. Entre consciente e inconsciente, deveres e inclinações, trabalho e recompensa, a brecha só poderia crescer, como parte de um afastamento cada vez maior entre natureza e espírito. Daí o sentimento de inadequação social; daí a aflição e a dor que recebem o nome geral de “mal du siècle”; daí a busca de evasão da realidade e o anseio atroz de unidade e síntese, que tanto marcam a “alma romântica” (ROSENFELD, 1978, p.272).

Este sentimento dialético dos poetas românticos foi o resultado de uma sensibilidade de seres profundamente tocados pelas transformações sociais e ambientais da paisagem, ao assistirem à mutação das antigas vilas em aglomerados humanos cada vez mais povoados. O olhar romântico divide o mundo em duas partes: a vida social das cidades, hostil aos seus sentimentos passionais; e a paisagem da natureza, que é “tanto mais natural e verdadeira quanto mais próxima da sua origem e do seu Criador, e quanto mais longe estiver da ação humana, transformadora e civilizadora” (RONCARI, *Op. cit.*, p.302). Sensíveis a essas mudanças irreversíveis, os poetas foram buscar na natureza os princípios da criação que tanto almejavam na tentativa de harmonizar tal cisão existencial:

Essa harmonia ativa é a verdadeira mudança de mentalidade, a nova consciência, ainda que apenas de uma minoria, surgida justamente na época em que a transformação intencional da natureza, não apenas da água e da terra, mas também das matérias-primas e dos elementos essenciais, iria entrar numa nova fase, nos processos que hoje denominamos industriais. A confiança agrária do século XVIII viera sempre acompanhada de sentimentos de perda, melancolia e arrependimento: da ambivalência de Thomson ao desespero de Goldsmith. Agora, com Wordsworth, um princípio alternativo seria afirmado com ênfase: uma confiança na natureza, nos processos naturais, que ao menos de início também era uma confiança mais ampla, mais humana, no próprio homem (WILLIAMS, *Op. cit.*, p.178).

Na busca dessa “harmonia ativa” como uma “confiança na natureza”, foram muitos os artistas que passaram a procurar o estado de inocência original das paisagens (vide as “viagens pitorescas”, assim como as pinturas, gravuras, diários, romances e

poemas que as celebravam). Desse modo, a lírica romântica desenvolveu uma “linguagem verde” (WILLIAMS, ibidem, p.185) bem propícia aos sentimentos dicotômicos de seus poetas. Eis o caráter profundamente subversivo da imaginação romântica:

(...) Uma tendência importante empreende, no plano imaginário, a recriação do paraíso no presente pela poetização e estetização do presente. Schiller, em sua obra *Lettres sur l'éducation esthétique de l'humanité*, visa a criação de um “estado estético” para lutar contra a fragmentação e alienação do homem moderno e, segundo Novalis, “o mundo deve ser romantizado por um “reforço” (*Potenzierung*) da realidade banal e habitual (LOWY, 1995, p.42).

A revitalização de uma natureza paradisíaca a partir da “poetização” e da “estetização do presente”, como uma forma de defesa “contra a fragmentação do homem moderno” irá se constituir como uma linguagem própria da lírica deste período, principalmente pelo viés dos romantismos inglês (via Coleridge, Wordsworth, Keats, entre outros) e alemão (via Novalis e Schiller, entre outros)²³.

Deste modo, discorreremos agora sobre algumas poéticas que possam nos fornecer subsídios estéticos, ou ainda, certas “afinidades eletivas” para entendermos a lírica moderna jobiniana, tais como, as estéticas românticas de Wordsworth, Schiller e Walt Whitman.

1.4 O legado romântico de Wordsworth e Walt Whitman: sentimentos líricos e filosóficos

A poesia é aquela fina partícula dentro de nós que se expande, rarefaz, refina e eleva todo o nosso ser: sem ela ‘a vida humana é pobre como a do animal’. O homem é um animal poético
(HAZLITT, 1987, p.209).

Sabemos que as mudanças provocadas pela Revolução Francesa, no final do século XVIII, assim como, pela Revolução Industrial incipiente e pela Revolução Americana (1775-1783), trouxeram inúmeras conseqüências para a “velha ordem

²³ Em *A cidade das letras*, Angel Rama aponta com perspicácia sobre a adaptação dos “compromissos românticos” em terras ameríndias: “Se algo testemunha o engenhoso espírito urbano da cultura latino-americana é este desvio pelos esplendores naturais, que se ainda fossem obrigados compromissos românticos, rapidamente se murcharam ao chegar a modernização. (...) Entre os latino-americanos não houve em todo século XIX um Thoreau, que fosse viver na natureza, a proclamar suas glórias e a escrever seu *Diário*; os escritores residiam nas cidades, nas capitais se fosse possível, e ali fizeram suas obras, nesse marco urbano, ainda que as salpicassem da cor local de moda que exigia ‘natureza’ ” (RAMA, 1985, p. 87-88).

mundial” do Ocidente, entre elas, o surgimento dos ideais heróicos de “Igualdade, Liberdade e Fraternidade” que iriam dar asas aos espíritos exaltados do Romantismo. No prefácio de *Baladas líricas* (1798), de Wordsworth e Coleridge, considerado o marco inicial do romantismo inglês, William Wordsworth expõe sua poética, onde ecoam alguns princípios reveladores:

Os objetos dos pensamentos do poeta estão em toda parte. Embora os olhos e os sentidos do homem sejam, na verdade, os seus guias prediletos, ele prosseguirá onde quer que encontre uma atmosfera de sensações propícia a mover as suas asas. A poesia é o princípio e o fim de todo o conhecimento; é tão imortal como o coração humano (WORDSWORTH, 1987, p.180).

Ao proclamar a poesia como princípio e fim do conhecimento, o poeta indica o caminho da tão sonhada união entre a paixão e o conhecimento racional: uma potência emocional capaz de unir os homens em nome da preservação da própria natureza humana (seria este sentimento uma quimera romântica, por excelência?). Importa olharmos para esta “lógica sentimental” como um princípio ético, solidário e utópico, que pode fruir da paisagem como um “espelho natural”, como o poeta ainda nos ensina:

O poeta dirige sua atenção primordialmente para este conhecimento que todos os homens trazem consigo e para essas afinidades que, sem qualquer outra disciplina que a da nossa vida cotidiana, somos aptos a desfrutar. Ele considera o homem e a natureza como essencialmente adaptados um ao outro, e a mente humana como o espelho natural das mais belas e interessantes propriedades da natureza. E assim o poeta, impelido por este sentimento de prazer que o acompanha durante todos os seus estudos, conversa com a natureza em geral, com os sentimentos próprios aos constituídos pelo homem da ciência que, através do trabalho e do tempo, os forma por si mesmo, ao conversar com aquelas partes específicas da natureza que são os objetos de seus estudos. O conhecimento, tanto do poeta quanto do homem de ciência, é prazer; mas o conhecimento daquele se adere a nós como uma parte necessária da existência, nossa herança natural e inalienável; a outra parte é uma aquisição pessoal e individual, que chega a nós lentamente e não nos liga a nosso semelhante por nenhum elo de simpatia usual e direto (WORDSWORTH, *Op. cit.*, p.179).

Podemos intuir nesta apologia de plena comunhão entre homem/natureza, uma *gaia* ciência romântica onde o poeta (“impelido por este sentimento de prazer que o acompanha”) irá buscar solucionar sua cisão existencial. Seria essa busca também uma forma de “redenção” lírica da experiência romântica, fraturada pelo desencanto de uma

modernidade já incipiente?²⁴ Segundo Wordsworth, é o “conhecimento” prazeroso da natureza (“como uma parte necessária da existência” e como uma “herança natural e inalienável”), que irá impulsionar a força de sua lírica, conforme também constata Schiller, ao nos apresentar sua estética poética:

O poeta, digo, ou é a natureza ou a buscará. No primeiro caso, constitui-se o poeta ingênuo; no segundo, o sentimental. O espírito poético é imortal e inamissível na humanidade; não pode se perder juntamente com ela e com a predisposição para ela. Pois, se mediante a liberdade de sua fantasia e de seu entendimento o homem se afasta da simplicidade, verdade e necessidade da natureza, o caminho para esta, no entanto, não apenas sempre lhe permanece aberto, mas também um poderoso e inextinguível impulso, o impulso moral, ininterruptamente o impele de volta para ela e é justamente com esse impulso que está na mais estreita afinidade a faculdade poética. Esta, portanto, não apenas se perde juntamente com a simplicidade natural, mas apenas atua numa outra direção (SCHILLER, 1991, p.60).

Ao instaurar um divisor de águas entre uma lírica ingênua, e outra, sentimental, Schiller está querendo nos dizer que havia um estado de inocência natural que pautava nossa capacidade instintiva de criar, o qual foi perdido em nome de nosso estado artificial de cultura; separando-se a atividade intelectual da produção estética (vale notar a sintonia desta reflexão estética com o pensamento de Kant em sua obra *Crítica do juízo*, publicada em 1790). Todavia, não devemos duvidar do teor dialético destas palavras, pois elas iluminam nossa caminhada ao desvendar um segundo olhar da natureza: olhar a natureza através de um estado anímico sentimental, de um homem já corrompido pela razão e pela cultura, que agora deve se libertar das regras artificiais do decoro poético e retornar livremente ao berço ancestral da natureza. Como ele mesmo nos explica:

Se o homem entrou no estado de cultura e a arte nele pousou a mão, suprime-se a harmonia sensível, e ele ainda pode se manifestar apenas como unidade moral, ou seja, empenhando-se pela unidade. A harmonia entre seu sentir e pensar, que no primeiro estado ocorria realmente, agora existe apenas idealmente; já não está nele, mas fora, como um fato de sua vida. Aplicando-se, então, àqueles dois estados o conceito de poesia, que não é outro senão o de dar à humanidade a sua expressão mais completa possível (...) (SCHILLER, *Op. cit.*, p.60-61).

²⁴ O conceito de “cultura da redenção”, desenvolvido por Leo Bersani (*The Culture of Redemption*, Cambridge, Harvard University Press, 1990), procura entender a cultura pós-moderna a partir de um certo tipo de “repetição da experiência” na arte, capaz de redimir nossa devastadora experiência da atualidade (*apud* GARRAMUÑO, 2009, p.44). Desenvolveremos mais esse assunto na terceira parte deste estudo, quando problematizaremos o desencanto da modernidade na obra jobiniana à luz de uma “poética da experiência sensível”.

Outra vez podemos intuir aqui a mencionada busca poética da “harmonia ativa” com a natureza (WILLIAMS, *Op. cit.*, p.178), que irá redimensionar os sentimentos líricos românticos e servir de compasso para a tão sonhada superação do pensamento cartesiano que imperava no mundo ocidental desde o século XVII (o que nos faz lembrar dos versos pastoris de Alberto Caeiro, em *O guardador de rebanhos*: “*Pensar é estar doente dos olhos...*”).

Em meio a este novo antagonismo instaurado pela cultura, os poetas “sentimentais” (“modernos”, nos termos propostos por Schiller), irão representar em seus versos um novo *ethos*. Um lugar (talvez utópico) onde a humanidade possa se reencontrar consigo mesma como expressão da plenitude de sua natureza humana, através de uma arte poética a um só tempo racional e sensível. Um sentimento lírico-filosófico (uma “lógica sentimental”) que ao desaguar em terras ameríndias, no início do século XIX, foi também capaz de sintonizar outros sujeitos líricos ao mundo natural. Como, por exemplo, na poética romântica de Gonçalves Dias, que fez da valorização dos elementos da paisagem brasílica, um símbolo de nossa independência política como afirmação de uma nova nacionalidade. Os célebres versos da “Canção do exílio”: *Minha terra tem palmeiras / Onde canta o Sabiá / As aves, que aqui gorjeiam / Não gorjeiam como lá // Nosso céu tem mais estrelas / Nossa várzeas têm mais flores / Nossos bosques têm mais vida / Nossa vida mais amores (...)*, da obra *Primeiros cantos* (1847), talvez possam ser considerados o “grau zero” da lírica nacional da natureza, não fosse a exploração desse tema já na época colonial, ainda que marcada mais pelo caráter nativista que propriamente nacional (CANDIDO, 1993).

Outro viés romântico que ajudou a construir o imaginário de uma nação através da valorização de sua paisagem natural deu-se através da poética de Walt Whitman, que, com a publicação de *Folhas de Relva* (1855), ajudou a alterar os rumos da poesia ocidental ao exaltar a liberdade, o individualismo e a majestosa natureza da América (em versos livres, sem medida fixa e sem rimas). Sua lírica nos convida a uma irresistível interação corpórea:

(...) Fique este dia e esta noite comigo e você vai possuir a origem de todos os poemas,
Vai possuir o que há de bom da terra e do sol... sobram milhões de sóis,
Nada de pegar coisas de segunda ou terceira mão...
nem de ver através dos olhos dos mortos...
nem de se alimentar dos espectros dos livros,
E nada de olhar através dos meus olhos, nem de pegar coisas de mim,
Você vai escutar todos os lados e filtrá-los a partir de seu eu. (...)

(versos da “Canção de mim mesmo”, WHITMAN, 2008, p.47)

A poética prosaica de Whitman soube filtrar com aguda sensibilidade o espírito de seu tempo, sendo a própria América entendida como “o maior poema” a ser escrito. Sua proposta estética dessacraliza radicalmente a poesia ortodoxa de gabinete, prega a pujança dos espaços abertos das planícies e das florestas americanas, como também, traz para o mesmo plano o leitor e o autor, como explica Rodrigo Garcia Lopes: “Ao celebrar o seu “eu”, o poeta colocava-se em pé de igualdade com o leitor. O “eu” que circula nas *Folhas da Relva* funcionava como uma espécie de médium ou xamã por onde todas as vozes da tribo podiam ser ouvidas” (LOPES, 2005, p.217). Ou seja, estamos nos domínios de uma literatura marcada por uma vivência integral na natureza e que nos incita a um novo olhar entre o sujeito lírico e o objeto: “bem antes da proclamação famosa de Rimbaud (“Eu é um outro”), Whitman defendia que os poetas tinham poderes de se tornar outro: ‘the other I am’” (LOPES, *Op. cit.*, p.217).

Por este viés, podemos entrever na poética whitmaniana uma proposta iniciática capaz de devolver ao espírito lírico a força latente da paisagem natural, como também observa o poeta caminhante Henry Thoreau:

É inútil sonhar com uma rusticidade distante de nós. Isso não existe. O que inspira tal sonho é o charco que há em nosso cérebro e em nossas entranhas, o vigor primitivo da natureza existente em nós (*apud* SCHAMA, 1996, p.761).

Neste sentido, iremos contemplar este “vigor primitivo da natureza” como a materialização de um sentimento estético que irá se revelar nas canções de Tom Jobim. Na tentativa de desvendarmos um autêntico *ethos* jobiniano, ao analisarmos algumas de suas canções individuais no próximo capítulo, remeteremos às questões estético-literárias que nos ajudarão a dialogar com as tradições líricas ocidentais, como as do Classicismo e do Trovadorismo, e, principalmente, as correntes românticas aqui mencionadas.

2. SEIVA

“Toda minha obra é inspirada na Mata Atlântica.”
(JOBIM, 1995, p.19)

2.1 A colheita do cancionero jobiniano

Pretende-se analisar agora a poética de Tom Jobim, através da presença da lírica da natureza em algumas de suas principais canções individuais (com letra e música de sua autoria): **As praias desertas** (1958), **Fotografia** (1959), **Corcovado** (1960), **Samba do avião** (1962), **Wave** (1967), **Chovendo da roseira** (1971), **Águas de Março** (1972) e **Borzeguim** (1981).

Cabe notar que ao analisarmos esse *corpus* poético-musical, iremos fazer uso de algumas “veredas comunicantes” entre a lírica das diversas canções jobinianas em parceria com outros compositores e que se espraiam pelas três grandes ramagens aqui contempladas de sua obra. Com este intuito, realizamos paralelamente à análise das canções jobinianas uma pesquisa bibliográfica sobre os atuais estudos da Música Popular Brasileira (com ênfase no período da Bossa Nova), assim como, em depoimentos, entrevistas, artigos, e em alguns raros ensaios sobre a lírica do compositor carioca.

2.2 LADO A: análise das canções selecionadas

2.2.1 **As praias desertas** / 1958

As praias desertas continuam
Esperando por nós dois
A este encontro eu não devo faltar

O mar que brinca na areia
Está sempre a chamar
Agora eu sei que não posso faltar 06

O vento que venta lá fora
O mato onde não vai ninguém
Tudo me diz
Não podes mais fingir 10
Porque tudo na vida
Há de ser sempre assim
Se eu gosto de você

E você gosta de mim
As praias desertas continuam
Esperando por nós dois 16

Esta canção foi lançada em 1958, no clássico LP germinal da Bossa Nova, *Canção do amor demais*, da cantora Elizete Cardoso, sendo todas composições de autoria de Tom Jobim e Vinícius de Moraes. A princípio, podemos notar uma regularidade métrica e melódica entre as duas estrofes que inauguram a canção, como um recurso reiterativo que serve para enfatizar o tema dos dois primeiros versos, como um eco a ser ouvido até o final: *As praias desertas continuam / Esperando por nós dois*. Essa paisagem é construída através de um estado lírico de contemplação de um objeto de desejo: “as praias desertas” que estão a espera da vinda dos supostos amantes e que se constituem aqui como um *locus* erótico (como vimos anteriormente nas descrições medievais do *locus amoenus* nos estudos de Ernst Curtius), capaz de dotar o encontro com a natureza como uma busca de mútuo prazer sensorial.

Os versos finais das duas primeiras estrofes, *A este encontro eu não devo faltar* (3), e *Agora eu sei que não posso faltar* (6), são métrica e melodicamente idênticos, com nove sílabas ou notas cada um deles (conforme atesta o anacruse do início do verso 6). Vale notar nesses versos a remissão à auto-reflexão do sujeito lírico que literalmente se detém para refletir (ato que será retomado nos versos seguintes, 9 e 10), convertendo o lamento passional em uma espécie de monólogo sobre seu próprio destino.

Na terceira estrofe, altera-se essa regularidade métrica em nome de dois versos octossílabos que culminam na súplica amorosa dos versos 9 e 10: *Tudo me diz / Não podes mais fingir*. Nota-se que a partir destes dois versos há uma virada de mesa da canção, enquanto um discurso que estava, até então, pautado pela descrição romântica de uma paisagem idílica, as “praias desertas” vistas como um *locus amoenus* tropical; agora essa voz se dirige diretamente à bem-amada, com um lamento passional.

No ultimato da estrofe conclusiva, *Porque tudo na vida / Há de ser sempre assim / Se eu gosto de você / E você gosta de mim*, há uma total regularidade métrica entre os dois pares de versos, que tenta equalizar a disjunção passional em conjunção amorosa, como se houvesse uma intervenção da forma poética no sentido da canção. Esta correspondência entre forma e conteúdo será uma constante nas canções formadoras da Bossa Nova, com rimas perfeitas e métricas regulares, e dão a medida da

concisão estética e da economia formal deste movimento (conforme veremos mais adiante neste ensaio).

Em nível temático, olhemos para a suma trindade das praias jobinianas: o mar, o céu (com o vento, o Sol, a Lua e as estrelas), e o mato (com os riachos, as árvores e os pássaros)²⁵. Na canção aqui analisada, o movimento de contração e expansão das ondas marinhas é visto de maneira lúdica e sensual como a personificação de um ser que clama pela interação humana, pois se este mar “brinca na areia”, também poderemos “brincar” nas praias desertas (conforme diria, macunaimicamente, “o herói de nossa gente”), cujo “mato onde não vai ninguém” alude ao lugar do interdito a ser transgredido²⁶.

Reparemos que tanto as praias desertas, como o mar, o vento e o mato, parecem se metamorfosear em seres, se personificando: “as praias” que “esperam”, e o “mar” e “as ondas” que “chamam” pelos supostos amantes²⁷. Assim como “o vento” e “o mato” “dizem” ao sujeito-lírico que seu amor deve ser inevitavelmente recíproco, conforme a estrofe conclusiva atesta: *Porque tudo na vida / Há de ser sempre assim / Se eu gosto de você / E você gosta de mim*. Mas os versos finais, que ainda ecoam na canção, irão colocar em suspensão essa lógica natural da qual se alimenta o poeta, pois assim como esta paisagem idílica é o lugar da total harmonia entre o mar, o céu e o mato, os amantes também devem se unir naturalmente, através do convite sensual e telúrico das praias nuas. Todavia, entre a espera da união amorosa mediada pelo chamado da natureza, há a escuta de um poeta: *Tudo me diz / Não podes mais fingir*.

Na última estrofe: *Porque tudo na vida / Há de ser sempre assim / Se eu gosto de você / E você gosta de mim*, a canção recebe então uma solução passional, um desfecho que traz para o plano do “aqui e agora” da vida, denotando simultaneamente uma simplicidade e um controle lógico do eu-lírico sobre seu sentimento. Como se houvessem também reticências no discurso do poeta, algo que ficasse na esfera do “não-dito” e subentendido entre a voz lírica e o ouvido de sua amada: a promessa do amor

²⁵ Por este viés simbólico, vale olharmos para a tríade temática de uma das primeiras composições sinfônicas de Tom Jobim, “A montanha, o sol, o mar”, criada como primeiro movimento da *Sinfonia do Rio de Janeiro*, cuja obra foi citada na primeira parte desse estudo.

²⁶ Pensar-se na origem do conceito de “mata virgem” como uma alegoria da natureza selvagem, enquanto um corpo feminino a ser devassado pelos homens, paralelamente ao conceito etimológico de “deserto”, pode ser fecundo para futuras pesquisas sobre as simbologias literárias da natureza. A obra *O mito moderno da natureza intocada* (2000), de Antonio Carlos Sant’ana Diegues, desenvolve esse tema ao analisar as relações entre “os mitos bioantropomórficos, os neomitos e o mundo natural” como fundamentos do ambientalismo moderno.

²⁷ A canção *Teresa da praia* (1954), parceria de Tom e Billy Blanco, já citada, tem uma estrofe que diz: *Então vamos / A Teresa na praia deixar / Aos beijos do sol / E abraços do mar (...)*.

eterno (“porque tudo na vida há de ser sempre assim”) e o ensaio de uma união corpórea ainda velada eroticamente. Portanto, “se eu gosto de você e você gosta de mim”, devemos então concretizar este amor em um lugar romanticamente propício, em um “lugar metafórico do destino da pessoa” (CORBIN, 1989, p.177), ou seja, no território de areia das praias desérticas.

A força sedutora dessas praias jobinianas talvez possa dialogar com as areias da praia romântica de Álvares de Azevedo, em um dos poemas de *A lira dos vinte anos*, conforme atestam as duas primeiras estrofes de “Sonhando”:

Na praia deserta que a lua branqueia,
Que mimo! que rosa! que filha de Deus!
Tão pálida... ao vê-la meu ser devaneia,
Sufoco nos lábios os hálitos meus!
Não corras na areia,
Não corras assim!
Donzela, onde vais?
Tem pena de mim!

A praia é tão longa! e a onda bravia
As roupas de gaza te molha de espuma...
De noite, aos serenos, a areia é tão fria...
Tão úmido o vento que os ares perfuma!

És tão doentia...
Não corras assim...
Donzela, onde vais?
Tem pena de mim!

Nota-se neste poema que a mulher amada não se encontra tão próxima ao eu-lírico, como na canção de Tom Jobim. Aqui ela parece fugir das mãos do poeta romântico, como a areia fina da praia que escorre por entre os dedos, assim como há toda uma atmosfera lunar onírica e evanescente que contrasta com a força telúrica do convite sensual das praias desertas da canção.

Apesar da semelhança da atmosfera de devaneio poético à beira-mar entre o espírito romântico e a modernidade pós-romântica jobiniana, podemos notar que *As praias desertas*, além de fugirem da mera descrição paisagística de um *locus amoenus* tropical, estão imantadas de elementos da natureza que dialogam com o eu-lírico (as ondas do mar, o vento e o mato), dando-lhe a força e a promessa de um amor possível de ser concretizado corporeamente.

2.2.2 Fotografia / 1959

Eu, você, nós dois
Aqui neste terraço à beira-mar
O sol já vai caindo e o seu olhar
Parece acompanhar a cor do mar

Você tem que ir embora, a tarde cai 5
Em cores se desfaz, escureceu
O sol caiu no mar e a primeira luz
Lá embaixo se acendeu, você e eu

Eu, você, nós dois
Sozinhos neste bar à meia-luz 10
E uma grande lua saiu do mar
Parece que este bar já vai fechar

E há sempre uma canção para contar
Aquela velha história de um desejo
Que todas as canções têm pra contar 15
E veio aquele beijo

Aquele beijo, aquele beijo...

Os dois primeiros versos da canção já nos projetam ao lugar da intimidade; ao “simulacro de locução” (TATIT, 1987, p.10) da cena amorosa, cujo advérbio “*aqui*” é um dêitico demonstrativo que serve para presentificar a situação locutiva da canção (recurso persuasivo da linguagem coloquial muito recorrente na canção popular, usado ao extremo na canção popular brasileira, desde as modinhas imperiais e os sambas das décadas de 1920 e 30, ao samba-canção e à bossa nova, como verdadeiros “prodígios de alusão à gestualidade”)²⁸. Este lugar da intimidade, que aqui é o “terraço à beira-mar”, pode ser entendido também como um *locus amoenus* particular. O terraço de um lugar urbano e público, e a mesa de um bar (conforme citados nos versos 2 e 10), em um

²⁸ Tatit define três processos fundamentais de persuasão que incidem na “eficácia da canção popular”: a decantatória, a passional e a figurativa, respectivamente associados a três modos distintos de dicção da voz no canto (a tematização, a passionalização e a figurativização). “Segundo Tatit, na *tematização* predominam os ataques consonantais e a regularidade interna dos motivos melódicos e rítmicos, enfatizando um objeto decantado. Na *passionalização*, predominam o alongamento das vogais e o tensionamento do campo das alturas, enfatizando o próprio sujeito colhido na instância emocional das distâncias e aproximações, encontros e desencontros. A *figurativização* encena no ritmo e na medida as instabilidades características da fala. Os três modos não se excluem nas canções, mas se combinam com predominância maior de um ou de outro” (WISNIK, 2004, p.270). Na persuasão figurativa, o locutor, esse “alguém que canta a canção”, tenta fazer com que o ouvinte reconheça na canção uma situação de locução possível na vida cotidiana, como se a situação relatada pelo cantor estivesse acontecendo no exato momento em que a canção se desenrola, criando, deste modo, o “simulacro de locução”, um dos recursos linguísticos mais eficazes de toda canção popular (TATIT, 1989, p.9-10).

momento de forte conjunção afetiva e de uma despedida melancólica que se anuncia:
Você tem que ir embora / A tarde cai.

A cena deste idílio amoroso sugere uma união que tem hora para terminar, pois assim como o sol vai se pondo no horizonte com a chegada da noite, o olhar da mulher amada vai também mudando de cor e perdendo sua luz: *O sol já vai caindo / E o seu olhar / Parece acompanhar a cor do mar / Você tem que ir embora / A tarde cai / Em cores se desfaz / Escureceu.*

A alusão ao poder dos olhos com a força do mar é uma metáfora bem conhecida em toda literatura ocidental, inclusive é um tema frequentemente abordado pela lírica jobiniana, como, por exemplo, nas canções *Esse seu olhar* (1959), *Esse seu olhar / Quando encontra o meu / Falam de umas coisas / Que eu não posso acreditar (...)*, e *Olha pro céu* (1960), *Se é grande o céu / Maior é meu amor / E vejo o céu infinito / Que existe em seus olhos*. Entretanto, o que nos importa aqui é o movimento crepuscular dos olhos que parecem acompanhar “a cor do mar” (versos 3 e 4), ao refletirem o fim da tarde que “cai” (verso 5), desfazendo-se das cores do dia (verso 6). E, assim, eles acompanham a luz solar que incide no mar, para depois espelharem a escuridão da noite: *Em cores se desfaz, escureceu / O sol caiu no mar / E a primeira luz lá embaixo se acendeu / Você e eu*. Aqui outra vez é usado o verbo “cair”, conforme atesta o verso 7, ao mesmo tempo que uma “primeira luz” se acende no coração do poeta. Esta luz inaugural pode ser pensada tanto como a imagem concreta das primeiras lâmpadas da cidade que se acendem com a chegada da noite, como a metáfora de um sentimento sensualmente corpóreo, pois “lá embaixo” é onde ficam também nossas regiões mais erógenas.

A partir deste momento, a canção parece ganhar uma outra face mudando de tonalidade com a chegada da noite. Agora os supostos amantes estão “à meia-luz” e a reiteração do verso inicial, *Eu, você, nós dois*, serve para reiniciar a canção, pois sua melodia e harmonia se repetem, alterando-se apenas a composição de seus versos.

Enquanto na primeira parte da canção visualiza-se uma atmosfera crepuscular, aqui há clima tipicamente romântico instaurado com a chegada da noite. Ao escurecer, há uma “primeira luz” que se acende no coração do poeta, assim como a noite é uma fértil alegoria da emoção lírica romântica, conforme nos ensina o poeta alemão, Novalis:

(...) não é apenas o momento benéfico da solidão na natureza, no qual as lembranças refluem ao coração. Ela aparece ao poeta como grande reveladora, a fonte oculta, tanto dos nossos sentimentos quanto das coisas, o tesouro infinito no qual um mundo inteiro de imagens desperta sob o passo do explorador (*apud* BÉGUIN, 1946, p.212).

Poderíamos pensar em diversos diálogos poéticos a partir da tópica noturna, mas o que se quer aqui é entender como a força transfiguradora da chegada da noite (e da Lua) provoca uma mudança no modo do eu-lírico conceber a cena amorosa²⁹. Agora não é mais a luz solar que incide na contemplação passional do mar e nos olhos da amada, pois acompanhando os amantes há “uma grande lua” que “saiu do mar”, embora pareça “que este bar já vai fechar”. O que nos remete novamente à noção do efêmero (já abordada no verso 5) quando há uma certa ansiedade com a partida iminente da mulher amada, e à idéia de um tempo que passa de forma inevitável, acelerando implicitamente a urgência da concretização da conjunção amorosa.

O contraste entre as duas partes da canção irá se concretizar a partir da estrofe: *E há sempre uma canção para contar / Aquela velha história de um desejo / Que todas as canções têm pra contar / E veio aquele beijo*, funcionando literalmente como uma solução poética da disjunção amorosa (que pode ser comparada à estrofe conclusiva de *As praias desertas: Porque tudo na vida / Há de ser sempre assim / Se eu gosto de você / E você gosta de mim*), pois, se “há sempre uma canção para contar”, é porque esta é a função passional da palavra cantada assumida pelo poeta: contar e cantar “aquela velha história de um desejo”, contida em todas as canções que já a precederam.

Neste sentido, podemos intuir que há aqui um mesmo modelo de desfecho lírico jobiniano, como uma “chave de ouro” que pretende solucionar positivamente o lamento lírico em busca da conjunção amorosa, ou seja, há uma lógica sentimental que ao se desvelar no final da canção, consegue apaziguar toda e qualquer disjunção passional do poeta com uma promessa da felicidade. A reiteração do verso final: *E veio aquele beijo*, revela também a promessa da eterna continuidade, assim como na reiteração da estrofe inicial de *As praias desertas*, em seu desfecho, cujo dêitico “aquele” carrega um juízo de valor de intensidade: “aquele beijo” ecoa como um grande acontecimento em nossa imaginação.

²⁹ Vale olharmos também para o papel da lua em *Foi a noite* (1956), letra e música de Tom Jobim: *Foi a noite / Foi o mar eu sei / Foi a lua / Que me fez pensar / Que você me queria outra vez / E gostava um pouquinho de mim / Ilusão / Eu bebi talvez / Foi amor / Por você bem sei / A saudade aumenta a distância / E a ilusão é feita de esperança / Foi a noite / Foi o mar eu sei / Foi você*. Canção gravada no citado LP *Canção do amor demais* (1958).

Seguindo este mesmo repertório simbólico, podemos pensar no vocábulo “fotografia” como uma senha de entrada e de saída da canção, afinal, uma fotografia é algo que já está criado e emoldurado em nossa imaginação, como se o poeta olhasse para sua própria imagem inserida e idealizada ao lado de sua bem-amada³⁰. Este recurso lírico vem compactuar com a estética da Bossa Nova, que, além de ser pautada por uma maior objetividade, uma marcada concisão formal, e possuindo um alto teor metalinguístico em muitas de suas canções, é também, (...) afinada com o ideário de racionalidade, despojamento e funcionalismo, que caracteriza várias manifestações culturais do período, como a poesia concreta e a arquitetura de Oscar Niemeyer” (NAVES, 2000, s.p.).

Algumas das principais canções da fase de consolidação da Bossa Nova, entre o final dos anos de 1950 e o início dos 60, contêm letras que operam esteticamente em nível de metalinguagem. Valendo assinalar que dois “clássicos” da obra jobiniana, **Desafinado** (1958) e **Samba de uma nota só** (1959), ambos em parceria com Newton Mendonça, são apenas dois exemplos das diversas metacanções da Bossa Nova que pautaram boa parte da estética do movimento. Ao comentar sobre a novidade da Bossa Nova, em um artigo publicado no jornal *Correio Paulistano*, em 1960, o poeta Augusto de Campos nos dá um bom parâmetro de tal reflexão estética:

Nota-se em algumas letras do movimento Bossa Nova, a par da valorização musical dos vocábulos, uma busca no sentido da essencialização dos textos. Há mesmo letras que parecem não ter sido concebidas desligadamente da composição musical, mas que, ao contrário, cuidam de identificar-se com ela, num processo dialético semelhante àquele que os ‘poetas concretos’ definiram como ‘isomorfismo’ (conflito fundo-forma em busca de identificação). (...) É verdade que se pode detectar, na tradição da música popular, exemplos de um isoformismo de primeiro grau, imitativo ou fisiognômico (*Gago Apaixonado*, de Noel Rosa). No caso da Bossa Nova, porém, o processo se reveste de outras implicações, caracterizando-se por uma intencionalidade crítica mais definida, que supera as utilizações episódicas ou meramente caricaturais (*apud* BRITO, 1986, p.38-39).

Ao que nos parece, essa “busca de identificação” isomórfica entre a forma regular da canção (com a reiteração paralelística de diversos versos decassílabos) e o seu sentido passional, serve para acentuar a atmosfera idealizada deste amor perfeito “à

³⁰ Os versos iniciais da canção *Anos dourados* (1986), de Tom Jobim e Chico Buarque, sugerem uma correspondência com esta canção jobiniana, como uma lembrança saudosa da felicidade compartilhada: *Parece que dizes / Te amo / Maria / Na fotografia / Estamos felizes...*

meia luz”, como se a canção virasse literalmente uma fotografia romântica. E nós, meros espectadores, ficássemos por trás das lentes, como o olhar do poeta.

2.2.3 Corcovado / 1960

Um cantinho, um violão
Este amor, uma canção
Prá fazer feliz a quem se ama
Muita calma prá pensar
E ter tempo prá sonhar 5
Da janela vê-se o Corcovado

O Redentor, que lindo!

Quero a vida sempre assim
Com você perto de mim
Até o apagar da velha chama 10

E eu que era triste
Descrente deste mundo
Ao encontrar você, eu conheci
O que é felicidade, meu amor 14

Estamos, uma vez mais, frente ao lugar da intimidade como o cenário ideal do simulacro discursivo da canção popular e, em especial, das canções da Bossa Nova. Aqui há novamente uma “gaia ciência” emanada da lírica jobiniana, como se a promessa da felicidade amorosa fosse mediada pela própria canção.

A estrofe inaugural deste clássico da obra jobiniana é um autêntico *slogan* da estética do movimento: *Um cantinho, um violão / Este amor, uma canção / Prá fazer feliz a quem se ama*, cuja reiteração métrica e melódica nos projetam a um *locus amoenus* da intimidade como se, desde o “cantinho” e do “violão”, e “deste amor” e de “uma canção”, os olhos saíssem pela janela do apartamento do eu-lírico, em busca de uma sublime redenção por sobre a cidade: a vista do morro do Corcovado, com sua monumental imagem do Cristo Redentor.

Ao proferir os versos: *Um cantinho, um violão / Este amor, uma canção*, o poeta comunica-se em uma linguagem expressiva bem objetiva. Afinal, estes quatro elementos concretos (o cantinho e o violão) e abstratos (o amor e a canção), existem “pra fazer feliz a quem se ama”, como se ele dissesse, em uma lógica afetiva, que dois mais dois sempre serão quatro. E esta mesma lógica sentimental irá se repetir na estrofe final, quando o poeta diz: *E eu que era triste / Descrente deste mundo / Ao encontrar*

você eu conheci / O que é felicidade meu amor. Só que aqui é a soma do “eu” com “você”, que vai dar na “felicidade” (como também podemos ouvir esta mesma “matemática afetiva” no verso inicial de *Fotografia: Eu, você, nós dois*).³¹

Conforme já notamos nas canções iniciais de Tom Jobim, há uma certa correspondência isomórfica entre forma e conteúdo em sua lírica que serve para dar a medida exata de sua concisão estético-literária. As rimas consonantes, ou até mesmo ingênuas (em “-ar”, “-ão”, e “-im”), os paralelismos, as assonâncias e a aparente simplicidade léxico-sintática dos versos, servem para geometrizar e, ao mesmo tempo, ocultar uma sofisticada sutileza poética, em uma “busca no sentido da essencialização dos textos” (Campos *apud* BRITO, *Op. cit.*, p.38), típica das canções bossanovistas do período.

Os pares de versos: *Muita calma prá pensar / E ter tempo prá sonhar* e *Quero a vida sempre assim / Com você perto de mim*, além de manterem um acentuado paralelismo com suas redondilhas maiores³², nos permitem visualizar melhor a lógica afetiva que leva o eu lírico à contemplação da paisagem (no primeiro caso) e à promessa de um amor “eterno”, “até o apagar da velha chama” (no segundo caso).

É notável aqui a intertextualidade temática com os versos do célebre poema de Vinícius de Moraes, o “Soneto de fidelidade” (cujos versos finais declamam: *Eu possa me dizer do amor que tive: / Que não seja imortal, posto que é chama / Mas que seja infinito enquanto dure*), via a antiga tradição alegórica do amor enquanto fogo (desde Virgílio, Petrarca e os sonetos camonianos), assim como a presença da metáfora da vida como uma “chama”, uma “luz existencial”. Embora, do ponto de vista do eu-lírico jobiniano, podemos avistar aqui uma outra dimensão poética emanada de seu “estado inerte e contemplativo”, conforme Luiz Tatit aponta em *O cancionista*, ao analisar os aspectos composicionais e entoativos desta mesma canção:

O texto desta canção retrata um estado final de conjunção plena com os valores responsáveis por sua felicidade: 'cantinho', 'violão', 'amor', 'canção', 'calma', 'sonho', e a paisagem carioca. Esse estado eufórico já descarta as tensões passionais que seriam obtidas basicamente com a ampliação de frequência e duração. Da paixão permanecem apenas discretas sustentações de notas que modalizam o percurso melódico com o /ser/, compatibilizando essas desacelerações com o estado

³¹ Uma outra canção deste período que chega a explicitar esta matemática afetiva é *Aula de matemática* (1958), de Tom Jobim com Marino Pinto.

³² A redondilha maior (o verso de sete sílabas) é a forma mais popular na poesia de língua portuguesa (SPINA, 2002).

inerte e contemplativo em que se encontra o enunciador (TATIT, 1996, p.170).

Ora, este “estado final de conjunção plena com os valores responsáveis por sua felicidade” só pode coexistir com o estado contemplativo do poeta que olha para a paisagem urbana a partir de sua própria intimidade domiciliar (no caso concreto, poderíamos pensar na janela de seu apartamento em Ipanema, na rua Nascimento Silva, 107). Se o poeta se dá ao luxo de vislumbrar uma epifania feliz ao lado de sua amada, ao anunciar: *E eu que era triste / Descrente deste mundo / Ao encontrar você, eu conheci / O que é felicidade, meu amor*, é porque o eu-lírico é pautado por uma arquitetura poética, por uma lógica sentimental, conforme já estruturada pelos teóricos românticos (Schiller e Wordsworth, entre outros).

Uma canção que pode iluminar o caminho dessa lógica sentimental das canções de Tom Jobim deste período é a parceria com o poeta Vinícius de Moraes, **Se todos fossem iguais a você** (1956):

Se todos fossem iguais a você
Que maravilha viver

Uma canção pelo ar
Uma mulher a cantar
Uma cidade a cantar
A sorrir, a cantar, a pedir
A beleza de amar

Como o sol, como a flor, como a luz
Amar sem sentir, nem sofrer

Existiria a verdade
Verdade que ninguém vê
Se todos fossem no mundo iguais a você

Nota-se que a segunda estrofe da canção parece seguir aquela mesma lógica sentimental através de um modelo de felicidade (onde a “canção”, a “mulher” e a “cidade”, refletem, respectivamente, o “sol”, a “flor” e a “luz”, em nome da “beleza de amar”), em um estado de contemplação lírica que alimenta toda a canção. Embora, aqui, o tom de intimidade afetiva dos amantes de **Corcovado** seja substituído pela amplitude de um “maravilhamento absoluto”, que se espalha pela cidade enquanto enaltece sua amada com uma declaração de amor, como explica Eucanaã Ferraz:

(...) na canção de Tom e Vinícius não há violência, traição, dores de amor sem remédio. A atmosfera é solar, intensamente feliz, e a idealização da amada, longe de ser um motivo para o distanciamento

ou a dor, é um maravilhamento absoluto que, numa espécie de utopia, poder-se-ia espalhar pela cidade e pelo mundo. Na verdade, a letra não trata do amor, mas da amada, reconhecida como um modelo de felicidade em si mesma. (...) A solidariedade feliz, urbana, e a possibilidade de “amar em paz”, que marcariam as letras das canções da bossa nova dali por diante, estão já neste samba-canção, bem como o aproveitamento de uma unidade melódica mínima que flui livremente. (FERRAZ, 2006, p. 53-54).

Vale pensar também neste “aproveitamento de uma unidade melódica mínima” na composição da canção, como um recurso formal que, ao compactuar com o isomorfismo entre forma e conteúdo de sua lírica, dá à voz do poeta o tom de sua economia e de sua concisão estética que também pautaram as canções seminais da Bossa Nova.

2.2.4 Samba do avião / 1962

Eparrê,
Aroeira beira de mar
Salve Deus e Tiago e Humaitá
Eta, costão de pedra dos home brabo do mar
Eh, Xangô, vê se me ajuda a chegar 5

Minha alma canta
Vejo o Rio de Janeiro
Estou morrendo de saudade
Rio, teu mar, praias sem fim
Rio, você foi feito pra mim 10

Cristo Redentor
Braços abertos sobre a Guanabara
Este samba é só porque
Rio, eu gosto de você
A morena vai sambar 15
Seu corpo todo balançar

Rio de sol, de céu, de mar
Dentro de mais um minuto estaremos no Galeão
Rio de Janeiro, Rio de Janeiro
Rio de Janeiro, Rio de Janeiro 20

Cristo Redentor
Braços abertos sobre a Guanabara
Este samba é só porque
Rio, eu gosto de você
A morena vai sambar 25

Seu corpo todo balançar

Aperte o cinto, vamos chegar
Água brilhando, olha a pista chegando

E vamos nós

Aterrar

30

Seguindo o percurso dos olhos do poeta pela natureza, temos nesta canção um primeiro exemplo de um diálogo lírico com sua própria Cidade Maravilhosa, o Rio de Janeiro (a mulher amada aqui é substituída pela cidade idolatrada). O poeta chama sua cidade com o pronome pessoal “você” por três vezes, denotando grande intimidade e carinho ao dizer, no décimo verso: *Rio, você foi feito pra mim*.

Ao comentar sobre esta canção, Danilo Caymmi nos dá a medida de sua introdução inusitada:

Essa música mágica, *Samba do avião*, que eu cantava junto com ele (Tom Jobim) e canto até hoje em todos os meus shows, não tem uma harmonia simples e você vê que as pessoas cantam e ficam motivadas. Eu gosto desde criança, porque meu pai era amigo dele e eles fizeram essa introdução juntos. (...) (*apud* SOUZA, 1995. p. 81).

Vemos claramente na sua introdução um toque caymmianiano que desvela uma mística religiosa também presente em Jobim³³. Segundo Cabral, o segundo e terceiro verso dessa canção foram tirados de uma “frase muito repetida num centro espírita frequentado por Stella Caymmi”, esposa do compositor baiano (CABRAL, *Op. cit.*, p.243).

A introdução desta canção é uma estrofe que literalmente abre caminhos para a passagem do eu-lírico, e dos viajantes, como um portal iniciático a ser desbravado pelo ouvinte: *Eparrê*, eis a saudação de Iansã, a orixá protetora das almas e associada aos elementos aéreos³⁴. Em franca alusão ao panteão mítico-religioso, quando o poeta clama por “Deus”, por “Tiago” (quem sabe uma alusão à Santiago, o santo do sagrado Caminho de Compostela, guerreiro que teria ajudado milagrosamente os cristãos na libertação da Península Ibérica dos árabes), por “Xangô” (o orixá associado aos trovões,

³³ Em relação às parcerias musicais do poeta, sabe-se que Tom Jobim era um músico extremamente generoso, pois considerava como parceria quase tudo que criasse entre músicos, poetas e amigos que convivessem com ele (vale notar que a fronteira entre o campo musical e poético é muito tênue, pois quando dois parceiros estão criando juntos, aquele que faz a música normalmente interfere na letra, e vice-versa).

³⁴ Iansã é sincretizada no cristianismo como Santa Bárbara e é também conhecida como Oiá (uma das três esposas de Xangô, além de Obá e Oxum). Ela dirige o vento, as tempestades e a sensualidade feminina: “É a senhora do raio e soberana dos espíritos dos mortos, que encaminha para o outro mundo” (PRANDI, 2001, p.22).

e também guerreiro por excelência³⁵), e “Humaitá” (topônimo geológico que significa “pedra preta”, em tupi, e também é o nome de um bairro da capital carioca, entre Botafogo e Copacabana), a canção se abre então aos olhos e aos ouvidos de quem a escuta. Notável o sincretismo religioso desta estrofe iniciática, pois ela clama pelo chamado à “rainha dos ares”, Iansã (“Eparrê”), depois por Deus, por Tiago e por Humaitá, terminando seu ciclo simbólico voltando para a força dos orixás, ao pedir ajuda ao bravo justiceiro Xangô e exorcizando qualquer temor dos viajantes em relação às alturas.

Após o impacto da introdução, os versos *Minha alma canta / Vejo o Rio de Janeiro*, nos colocam no lugar daquele que está sobrevoando a paisagem com olhos e asas bem abertas. Ao proclamar que *Minha alma canta*, o eu-lírico nos remete à força heróica dos primeiros poetas do Romantismo que trouxeram à poesia ocidental seus “estados d’alma”, como se evocasse a própria Musa da lírica romântica para iniciar seu canto. Na história literária brasileira, a diversidade de poemas que trazem em suas estrofes o sintagma “*Minha alma*” é impressionante. Podemos citar, entre outros múltiplos exemplos, desde “Minh’alma é triste”, de Casimiro de Abreu (*Minh’alma chora as ilusões perdidas / E no seu livro de fanado gozo / Relê as folhas que já foram lidas*), “Versos para música”, de Castro Alves, (*Ingrata! pois tu duvidas? / Do influxo do teu poder! / Minh’alma é planta aquecida / Nos teus sorrisos, mulher*), e “Deixa o olhar do mundo”, de Olavo Bilac (*Ando tão cheio / Deste amor, que minh’alma se consome / De te exaltar aos olhos do universo...*); até os modernistas do século XX, como o poema “Enquanto a chuva cai”, de Manuel Bandeira (*Minh’alma sofre e sonha e goza / À cantilena dos beirais*), e “A lira do amor romântico”, de Carlos Drummond de Andrade (*Atirei um limão n’água, / antes atirasse a vida. / Iria viver com os peixes / a minh’alma dolorida*)³⁶.

No terceiro verso, *Estou morrendo de saudade*, se explicita o motivo da canção: o regresso do poeta a sua cidade natal. A partir desses três versos iniciais, temos três flexões verbais no Presente do Indicativo que instauram o cenário do gesto poético: a

³⁵ Xangô é o orixá dos raios e do fogo, temido e respeitado, pois além de viril e violento, é também justiceiro. Seu símbolo principal é o machado de dois gumes e a balança, símbolo da justiça: “É o dono do trovão, conhecedor dos caminhos do poder secular” (PRANDI, *Op. cit.*, p.21).

³⁶ Nota-se que nos três primeiros poemas citados, o “estado d’alma” referido está sendo expresso romanticamente como o sentimento passional do eu-lírico em relação à mulher amada, enquanto que nos poemas seguintes o eu-lírico dialoga com a natureza: no de Drummond, ele conversa com os peixes; e no de Manuel Bandeira, ele escuta o canto de uma chuva benfazeja, como veremos também na canção *Chovendo na roseira*, de Tom Jobim.

alma do poeta que “canta”, a cidade que “vejo”, e o sentimento lírico, “estou morrendo de saudade”. A homonímia do primeiro nome da cidade amada, “Rio”, com o verbo “rir” (flexionado no Presente do Indicativo, na primeira pessoa do singular: “rio”), pode também revelar o “estado d’alma” de plena felicidade do poeta que parece sorrir em nossa imaginação.

A reiteração rítmica e melódica dos versos seguintes: *Rio, teu mar, praias sem fim / Rio, você foi feito pra mim*, reforçam as intenções exaltatórias da declaração de amor à paisagem carioca. Novamente, podemos sentir a presença de um *locus amoenus* tropical: o mar com suas praias infinitas, em uma ampla visão aérea que se aproxima paulatinamente do Corcovado. Os versos: *Cristo Redentor / Braços abertos sobre a Guanabara*, parecem conter uma sublime alegria contemplativa ao invés da tradicional lamentação de Jesus herdada da via-crucis cristã. A imagem do Cristo em contraste com a Baía da Guanabara remete à alegria do retorno à casa familiar, como se o Cristo simbolizasse a proteção paterna, e as águas da Guanabara, o colo materno. A cidade recebe então seus filhos e visitantes, literalmente, de braços abertos, enquanto o poeta declara sua felicidade amorosa à paisagem em forma de canção: *Este samba é só porque / Rio, eu gosto de você / A morena vai sambar / Seu corpo todo balançar*.

Aqui o balanço sensual da cadência binária do samba é reiterado pelo paralelismo das três redondilhas maiores (os versos 13, 14 e 15) desta estrofe central, com a figura da “morena” que se materializa dançando na imaginação do poeta que também “dança” de contentamento; como se da transcendência da estátua católica, remetesse para a imanência erótica e sinuosa de uma mulata sambando (o que seria mais um sinal do sincretismo místico que abre a canção).

O verso seguinte: *Rio de sol, de céu, de mar*, revela a visão panorâmica do eu-lírico que descreve a cidade de cima para baixo. As locuções nominais “de sol”, “de céu” e “de mar” nos servem para abrir os ouvidos à paisagem solar, aérea e marinha de Tom Jobim. Mas quem melhor nos explica esta visão aérea é o próprio poeta, em uma entrevista:

(...) O Rio é uma coisa costeira, essa coisa marambaia, as praias desertas. Aí você elimina a urbe, as praias são desertas e não têm edifícios na beira da praia. Fiz muita música assim, como *Janelas abertas*, mas deu um certo antagonismo que eu nunca quis discutir na imprensa, porque o negócio que eu amava mesmo era o mato. E o Rio de Janeiro era 95% mata, só não tinha mata nas pedreiras, nas lagoas, na praia. O mais era a mata. A não ser o Centro da cidade, que foi se construindo há muitos anos. Mas eu não vivia no Centro da cidade. O

período de minha vida que vivi no centro da cidade eu odiava (...)³⁷
(*apud* SOUZA, *Op. cit.*, p.123).

Aqui, a visão do poeta nos revela seu olhar excêntrico (localizado “fora do centro”), como o motor de sua lírica da natureza: parece querer sublimar sua existência na urbe ao buscar o deleite solar das paisagens desertas. E a paisagem natural do Rio de Janeiro é a concretização desta visão jobiniana, capaz também de expressar a potência telúrica da mata atlântica e de seus animais (conforme veremos em suas canções posteriores ao movimento da Bossa Nova).

O verso que leva à conclusão desta primeira parte: *Dentro de mais um minuto estaremos no Galeão*, inclui o ouvinte pela primeira vez no cenário do voo poético, cuja flexão verbal (“estaremos”) projeta-nos eficientemente ao simulacro de locução da canção, e cujo verso quer parodiar a voz da cabine do piloto que se dirige aos passageiros. Através da descrição paisagística dos versos anteriores, um voo descendente é simulado com a aproximação da chegada ao nosso destino: o final da canção. Mas isso não acontece agora, pois ao repetir *Rio de Janeiro*, por quatro vezes, esta expectativa da chegada é proporcional ao clima de exaltação de volta à cidade amada, que é então reiterada quando a canção se reinicia, sem sua introdução, e com a repetição dos versos 11 ao 16. Mudam-se, assim, apenas os versos 17 e 18, para a mesma construção melódica e harmônica dos versos conclusivos 27, 28 e 29: *Aperte o cinto, vamos chegar / Água brilhando, olha a pista chegando / E vamos nós*. Tal repetição cíclica da estrutura da canção, com a substituição dos versos para uma mesma base harmônica e melódica, é típica das canções da bossa nova no período, conforme comenta Eucanaã Ferraz ao analisar este recurso formal em **Eu sei que vou te amar** (1959), célebre parceria de Tom e Vinícius:

(...) A canção faz-se toda com a intensidade das convicções, e se as afirmações retornam insistentemente, tal retorno mostra diferenças sutis, porquanto as imagens se desmembram e se rearticulam em função dos movimentos da linha melódica. A repetição, longe de ser uma redundância, é a expressão de uma certeza, de uma evidência já determinada pela melodia, como se esta, antes da letra, sugerisse a permanência, a duração, a intensidade de um afeto, que a letra apenas

³⁷ A letra de *Janelas abertas* (1958), parceria com Vinícius de Moraes, é dotada de uma explícita potencialidade solar-amorosa: *Sim... / Eu poderia fugir meu amor / Eu poderia partir / Sem dizer pra onde vou / Nem se devo voltar // Sim... / Eu poderia morrer de dor / Eu poderia morrer / E me serenizar // Ah... / Eu poderia ficar sempre assim / Como uma casa sombria / Uma casa vazia / Sem luz nem calor // Mas... / Eu quero as janelas abrir / Para que o sol possa vir / Iluminar nosso amor*.

descobre e torna inteligível por meio da palavra (FERRAZ, *Op. cit.*, p.58).

Com o uso da primeira pessoa no plural até o final da canção, somos convidados a participar coletivamente da aterrissagem. Os verbos no gerúndio (“brilhando” e “chegando”) dão maior verossimilhança ao movimento de chegada no solo: *Água brilhando, olha a pista chegando / E vamos nós*. Eis, então, o momento de maior intensidade emocional da canção, tornada inteligível pela união total entre o verso e a melodia, ao entoarem o êxtase da palavra, a pedra fundamental da canção: *Aterrizar*. Este *grand finale* em contato com a Terra pode ser pensado como o quarto elemento que faltava para desvelar o olhar do eu-lírico que descreve a cidade, como no verso: *Rio de sol, de céu, de mar*. E lá “vamos nós”, com o Rio da terra firme debaixo de nossos pés, como a consagração final.

2.3 Pausa para um trago à beira-mar

Convém parar e refletirmos um pouco sobre a forma e o sentido das canções analisadas, na tentativa de intuirmos uma estética jobiniana da canção. Conforme podemos notar, as canções da fase de eclosão da Bossa Nova (de 1958 a 1963), são de uma lógica sentimental que corresponde com total equilíbrio ao despojamento (vide o vocabulário coloquial e o lugar da intimidade de **Fotografia** e **Corcovado**) e rigor compositivo de seus versos (as repetições e as variações sutis dos versos de **As praias desertas** e **Samba do Avião**). Pertence a esta safra também a canção individual jobiniana, **Vivo sonhando** (1963), cujos versos revelam um sujeito poético que parece “brincar” com seu próprio lirismo da natureza (*E eu a falar em estrelas, mar, amor, luar*), como um devaneio solitário e passional: *Vivo sonhando, sonhando / Mil horas sem fim / Tempo em que vou perguntando / Se gostas de mim // Tempo de falar em estrelas / Falar de um mar / De um céu assim / Falar do bem que se tem / Mas você não vem / Não vem... // Você não vindo, não vindo / A vida tem fim / Gente que passa sorrindo zombando de mim // E eu a falar em estrelas, mar, amor, luar / Pobre de mim que só sei te amar*.

Ao comentar sobre a lírica de Vinícius de Moraes, nesta mesma fase da eclosão da Bossa Nova, Eucanaã Ferraz explicita bem tal princípio estético:

(...) cabendo observar que nas letras de Vinícius – não só aquelas em parceria com Tom Jobim – a experiência com a literatura em nada tem

a ver com os efeitos de rebuscamento, vocabulário nobre, efeitos imediatamente reconhecidos como sofisticados ou de extração erudita. São, ao contrário, marcas de uma poesia moderna, na qual o lirismo se dá de modo concentrado, num jogo bem estruturado de anáforas e emprego de estruturas sintáticas semelhantes, rimas internas, paralelismos, metáforas renovadoras dos mecanismos líricos tradicionais, associações inesperadas, polissemias, tensão entre a intensidade afetiva e a recusa de seu transbordamento, daí resultando um perfeito equilíbrio entre uma atitude poética que articula a novidade e a tradição (FERRAZ, idem, p.57).

A obra jobiniana é um exemplo lapidar desta “atitude poética que articula a novidade e a tradição”, com um lirismo contido e, ao mesmo tempo, sentimental. Com uma coloquialidade sofisticada, seus versos transitam entre o despojamento modernista e a atitude neo-romântica, pautados ainda pela busca coesa de uma essencialização dos textos. Essa economia formal não coloca em risco o lirismo das canções, muito pelo contrário, dá luz a um movimento estético que traz um intenso renascimento dionisíaco-solar para a música popular brasileira.

Sabemos que antes da eclosão da Bossa Nova, a história de nossa música popular passava pelo momento de um ultra-romantismo soturno, exaltado pelos inumeráveis sambas-canções que se esfumaçavam por entre as mesas dos bares e das *boites* cariocas dos anos 40 e 50 (apelidados de “cubo de trevas” por Tom Jobim), e cujas letras viviam da equação “amor” igual a “dor”, com seus lugares comuns e seus derivados passionais (como o “ciúme”, a “traição” e a “vingança”)³⁸. O maestro Júlio Medaglia fez um balanço pertinente sobre a novidade estética proposta pela Bossa Nova, em um artigo publicado em 1966:

Essa seria, na realidade, a revolução proposta pelo disco e pela bossa nova em seu aspecto mais original. Reduzir e concentrar ao máximo os elementos poéticos e musicais, abandonar todas as práticas musicais demagógicas e metafóricas do tipo “toda quimera se esfuma na brancura da espuma”. Evoluir no sentido de uma música de câmara adequada à intimidade dos pequenos ambientes, característicos das zonas urbanas de maior densidade demográfica. Uma música voltada para o detalhe, e para uma elaboração mais refinada com base numa temática extraída do próprio cotidiano: do humor, das aspirações espirituais e dos problemas da faixa social onde ela tem origem. É a música que todos podem cantar, pois nega a participação do cantor-solista-virtuoso; após o sucesso do movimento, artistas não-cantores, com suas vozes imperfeitas, mas naturais, fizeram suas gravações – como o próprio Jobim e Vinícius (MEDAGLIA, 1986, p.38-39).

³⁸ Sobre a estética da lírica do samba-canção, consultar BORGES (1982).

Ao se livrar do lirismo derramado das letras passionais do samba-canção, a poética jobiniana do período, compreendido entre os anos de 1958 e de meados da década de 1960, incorpora elementos de um despojamento apenas aparente. Aparente, pois em conformidade com sua temática cotidiana e sua coloquialidade sofisticada, esta poesia precisou de uma “elaboração mais refinada” para poder “concentrar ao máximo” seus elementos poético-musicais. Neste sentido, há um aspecto literário que não devemos deixar de sublinhar na lírica jobiniana, que diz respeito à tensão lírica que há entre a representação subjetiva do eu lírico e a representação objetiva da paisagem, que pode ser pensada, inversamente, à lírica inicial de Mário de Andrade. Como observa João Luiz Lafetá, ao comentar sobre sua obra poética de 1922, *Paulicéia desvairada*:

(...) Impressionismo e expressionismo, nas palavras de Ronald de Carvalho, ou objetivismo e subjetivismo, na formulação de Carlos Alberto de Araújo, o movimento tenso aponta para as duas grandes linhas que dividiram as vanguardas. No meu entendimento, este ponto de irresolução – que traz conseqüências graves para o acabamento formal dos poemas – é de muita relevância para se discutirem os modos de representação do sujeito lírico na poesia da modernidade (LAFETÁ, 1996, p.61).

Vale salientar que estamos falando sobre a lírica do poeta que viveu com intensidade a transição de uma modernidade latente, pré e pós “Semana de 22”, transpirada por uma futura metrópole, a cidade de São Paulo. Ou seja, um poeta que estava dividido entre “polaridades irredutíveis”³⁹, de uma lírica desvairadamente oscilante entre a objetividade do objeto retratado e a subjetividade da representação de seu eu-lírico, e dimensionado por uma estética de caráter “pronunciadamente intelectualista” (conforme o poeta anuncia em seu “Prefácio interessantíssimo”).

Ora, em Tom Jobim essa tensão se dá de forma totalmente atenuada, pois sua delicada construção do lirismo não é perturbada por uma tensão dilacerante entre seu eu-lírico e a paisagem, apesar de ele também ter vivido intensamente o acelerado processo de transformação da capital carioca, pré e pós os “anos dourados” das décadas de 1950 e 60. Nele, no entanto, há uma harmonização instintiva que apazigua este balanço lírico interior. Pois, ao invés de um traço conflituoso e psicologizante (como nos poemas inaugurais do poeta paulistano), há em sua lírica uma busca pela felicidade plena, seja ao lado da mulher amada (como em **Fotografia** e **Corcovado**), ao celebrar sua cidade natal (como no **Samba do avião**), ou a dialogar com a paisagem ideal que o

³⁹ A expressão é de Roberto Scharwz, em *A sereia e o desconfiado* (1965).

convida sensualmente para o amor (como em **As praias desertas**). Um sofisticado processo expressivo que consegue explicitar a razão objetiva de sua criação poético-musical, como ele mesmo disse:

“A criação resolve em parte a angústia. Eu acho que quando você faz música você dissolve uma depressão. O piano funcionava como espelho na correção de meus defeitos. Procurava uma harmonia, uma coisa boa. (...) Nós temos uma responsabilidade. Não posso fazer uma música que leve alguém à desgraça. A música tem que levar ao reflorestamento, ao amor aos bichos e à família. Aquele negócio que o Caetano Veloso disse sobre a Bossa Nova: ‘O Brasil tem que merecer a Bossa Nova’. A gente tem que merecer a Bossa Nova: ter uma mulher bonita, ir à praia, talvez um dia ter um barco, navegar num barquinho no mar azul. O conselho da Bossa Nova é de levar a pessoa à vida” (SOUZA, idem, p. 35).

2.4 LADO B: análise das canções selecionadas

Vale apontar que a produção jobiniana de 1963 a 1970, intensificou-se com as diversas incursões produtivas do compositor aos Estados Unidos desde sua viagem inaugural para participar do concerto da Bossa Nova no *Carnegie Hall*, em novembro de 62, à produção do disco *Getz/Gilberto*, em março de 63. Assim como à gravação de seu primeiro álbum, *Antonio Carlos Jobim/The composer of Desafinado plays*, em maio do mesmo ano (ambos produzidos pela Verve, uma conceituada gravadora americana especializada em Jazz), e a outros álbuns produzidos e lançados em solo americano nas décadas de 60 e 70 (entre eles, *Wave*, de 1967; *Stone Flower*, de 1970; *Matita Perê*, de 1973; e *Urubu*, de 1975).

Em 1965, Tom Jobim gravaria o álbum *The Wondenful World of Antonio Carlos Jobim*, com arranjos de Nelson Riddle, e em 1967, o LP *A Certain Mr. Jobim*, com arranjos de Claus Ogerman (ambos pela gravadora Warner), e no início deste ano aconteceria a produção do festejado álbum em parceria com Frank Sinatra, o LP *Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim*, cuja vendagem anual só perderia para o antológico álbum dos Beatles, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Também em 1967, o compositor produziria seu quarto álbum americano, *Wave*, com arranjos de

Claus Ogerman, pautado por diversos temas instrumentais⁴⁰, como afirma o crítico Sérgio Augusto:

(...) Meio jazzístico no seu improviso, nem por isso deixou de ser um de seus discos mais essencialmente cariocas, na verdade um preito amoroso ao Rio, à sua paisagem, às suas águas e céus azuis, à bonomia dos seus habitantes, ao ensolarado e edênico ambiente onde Tom passou a infância, nadando e pescando entre a Lagoa Rodrigo de Freitas e a praia de Ipanema. Um disco marcado pela intensa saudade que, na América, Tom sentia de sua cidade, dos bares em que conversava fiado com Vinícius e outros parceiros só de papo, pachorra e chope. Até dos primeiros tempos da Bossa Nova ele sentia falta, a tal ponto que numa das faixas, “Blusa vermelha” (“The Red Blouse”), perfeita trilha musical para um *travelling* à beira-mar, enxerta notas de “Só danço samba”, e cita alguns acordes de “Rio” e “O barquinho”, dois clássicos da fase sal-sol-sul da Bossa Nova, assinados pela dupla Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli (JOBIM, 2002, p.92).

É notório o arraigado apreço de Tom Jobim pelo seu *habitat* natural à beira-mar, entre a boêmia da Zona Sul carioca e o aconchego criativo de seu entorno familiar. O compositor passaria boa parte de sua vida referindo-se a esses momentos como sua inigualável “vidinha” carioca e repetindo sempre o ditado popular creditado ao antológico escritor e jornalista Barão de Itararé: “O que se leva dessa vida é a vida que a gente leva”.

Conforme suas estadias se prolongavam nos Estados Unidos devido à crescente demanda de suas produções fonográficas, sua nostalgia da vida carioca ia se transfigurando em uma antinomia só solucionada pelo próprio poder sublimador de sua música (conforme notamos na escolha de seu repertório de seus discos após a segunda metade dos anos 60, como os temas nostálgicos do LP *Wave*, e a gravação de **Aquarela do Brasil** no LP *Stone Flower*, de 1970), assim como, pelos constantes retornos à sua Cidade Maravilhosa como uma forma de não perder o contato com a força vitalizadora da paisagem urbana tropical. Como ele mesmo justificou na época, em depoimento ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro: “Se você quiser brilhar nos Estados Unidos, não pode fazer o que estou fazendo. Você tem que ficar lá. Você não pode fazer ‘Desafinado’ e ‘Garota de Ipanema’ e ficar pescando na Barra da Tijuca” (*apud* CABRAL, *Op. cit.*, p.262).

⁴⁰ O tema instrumental *Wave* ganharia posteriormente letra do próprio compositor, apesar da tentativa inicial de uma parceria com Chico Buarque que sugeriu os versos iniciais da canção: “Vou te contar...”, sendo uma das raras criações jobinianas que ganhou letra em inglês, antes de ser vertida para o português. Outros dois temas instrumentais deste LP têm o nome de paisagens bem antagônicas: “Mojave” (imenso deserto localizado no sudeste californiano) e “Antigua” (paradisíaca ilha localizada no arquipélago caribenho das Pequenas Antilhas).

Uma canção que representa com excelência essa antinomia do poeta é **Sabiá**, de 1968 (parceria com Chico Buarque), conforme explicitam os versos de sua segunda estrofe: *Vou voltar / Sei que ainda vou voltar / Vou deitar à sombra de uma palmeira que já não há / Colher a flor que já não dá / E algum amor talvez possa espantar / As noites que eu não queria / E anunciar o dia...*⁴¹. Por detrás de uma paráfrase poética da romântica “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias, e de uma melodia acalentadora repleta de modulações, haveria um poeta consciente da realidade sociopolítica que o rodeava naquele momento. Em **Sabiá** instaura-se o clima de desamparo de um sujeito lírico que busca o retorno a uma paisagem “que já não há” e que procura, assim, espantar as trevas “das noites” indesejáveis para nos “anunciar o dia” (uma velada crítica à ditadura militar instalada desde 1964 no governo nacional, cada vez mais opressora desde a decretação do Ato Institucional n.5, em dezembro de 68).

Ao se voltar cada vez mais para a temática da natureza, como veremos a partir dos anos finais da década de 1960, encontraremos na poética jobiniana uma telúrica “capacidade de resistência” (WISNIK, 2004, p.183)⁴², como explica Lorenzo Mammi:

É mais ou menos em 1968, o ano de “Sabiá”, que Tom Jobim começa a voltar para casa. Mas já não era o mesmo lugar. (...) O recuo do maior compositor da bossa nova para uma idéia atemporal de natureza, numa época de deteriorização dos relacionamentos sociais, não é casual. Na década de 1960 o Brasil se polariza: é modernização tumultuosa e arcaísmo, guitarra elétrica ou zabumba, calças boca-de-sino ou chapéu de couro, móveis de plástico ou de madeira maciça, pop ou tachismo. Sem dúvida, o que há de melhor nessa época é justamente o que soube escapar de uma oposição tão simplória (MAMMI, 2004, p.14-15).

⁴¹ A canção *Sabiá* foi vaiada por uma platéia de 25 mil pessoas em 1968, ao vencer a canção *Para não dizer que não falei das flores*, de Geraldo Vandré, na fase nacional do III Festival Internacional da Canção, promovido pela Secretaria de Turismo do, então, Estado da Guanabara. Foi nesta ocasião que Vandré, ao tentar acalmar uma platéia supostamente politizada, fez um apelo que entraria para a história da MPB: “Gente, por favor, um minuto só. Vocês não me ajudam desrespeitando Jobim e Chico. A vida não se resume em festivais” (*apud* CABRAL, *idem*, p.279).

⁴² No artigo “O minuto e o milênio”, de 1979, Wisnik afirma: “Os maiores nomes da música popular brasileira nos anos 70, aqueles consagrados, vieram da década anterior, já tinham um passado. Assim, são artistas que, mais ou menos intensamente, viveram o fim de 68 como um trauma, alguns deles enfrentando prisão e exílio. A sua música contém um comentário disto, e, afinal, congratula-se com o fato de ser ela mesmo uma força, uma fonte de poder, o de extrair de seus próprios recursos uma capacidade de resistência. Poderíamos dizer que essa música comporta mais do que uma resistência: algo como um resgate” (WISNIK, *Op.cit.*) E acrescenta que desta safra de canções, aquela que literalmente “funda um caminho” é a jobiniana “Águas de março” (em seguida viriam “Construção”, de Chico Buarque, “Fé cega, faca amolada”, de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos, “Um índio” e “Gênesis”, de Caetano Veloso, entre outras).

A arte poética de Jobim neste período foi que a partir de um conceito “atemporal de natureza” exaltado extensivamente pela lírica dos anos dourados da Bossa Nova, ela conseguiu dissolver “a ilusão de uma modernização doce, segundo a qual uma industrialização acelerada poderia conviver com o clima edênico da beira-mar carioca” (MAMMI, *Op.cit.*, p.27). A partir desse retorno “para casa”, uma paisagem transfigurada pelo desenfreado processo de urbanização nacional da década de 1960, é que a lírica jobiniana irá se deparar com “a impossibilidade da repetição” de um tempo que não voltaria mais. A “(...) impossibilidade da repetição – a renúncia, portanto, ao domínio do tempo – é outra descoberta fundamental de Jobim e João Gilberto, e é algo muito mais pungente quando se transforma de abandono suave ao fluxo da vida, como era nos anos dourados, em sensação de perda” (MAMMI, *idem*, p.28). Mas ao invés de afogar-se em uma mera nostalgia romântica, ou partir então para uma poética engajada com as mazelas do “domínio do tempo”, o poeta parece querer cursar o rio da dura realidade histórica à contracorrente. Como se seus braços fossem ganhando asas cada vez mais selvagens, do **Sabiá** ao “gavião-zão” de **Borzeguim**, passando pelo tico-tico de **Chovendo na roseira**, pelo canto do **Matita Perê**, e pela sabedoria do *Urubu*, como ainda veremos⁴³.

2.4.1 Wave / 1967

Vou te contar
Os olhos já não podem ver
Coisas que só o coração pode entender
Fundamental é mesmo amor
É impossível ser feliz sozinho 5

O resto é mar
É tudo que não sei contar
São coisas lindas que eu tenho pra te dar
Vem de mansinho a brisa e me diz
É impossível ser feliz sozinho 10

Da primeira vez era a cidade
Da segunda, o cais e a eternidade

⁴³ A admiração do compositor pelas aves brasileiras remonta à sua infância. Quando criança escreveu uma redação escolar intitulada: “Autobiografia de um gavião”. Nela, usava o foco narrativo de um “gavião de penacho que fugia dos tiros dos homens matadores” (JOBIM, 1996, p.50). Aliás, esse seria o tema motivador de uma futura canção jobiniana, *Passarim* (1985): *Passarim quis pousar / não deu, voou / Porque o tiro partiu, / mas não pegou / Passarinho me conta / Então, me diz / Porque eu também / Não fui feliz / Me diz o que eu faço da paixão / Que me devora o coração (...).*

Agora eu já sei
 Da onda que se ergueu no mar
 E das estrelas que esquecemos de contar 15
 O amor se deixa surpreender
 Enquanto a noite vem nos envolver

Os versos de **Wave** nos precipitam no horizonte natural que o poeta nos convida a contemplar: o mar com suas ondas, a brisa que traz no ar uma essencial mensagem de amor (*É impossível ser feliz sozinho*), e as estrelas da noite, que envolvem os supostos amantes: imagens entrelaçadas por uma poética profundamente ancorada na estética bossa-novística de “renúncia ao domínio do tempo” e de “abandono suave ao ciclo da vida” (como citados acima por Mammi).

Em versos regulares, a canção então se constrói a partir de uma única célula melódica, que dá a forma para as três estrofes centrais do poema: as duas primeiras estrofes e a estrofe conclusiva, que têm a mesma estrutura melódica e harmônica, com cinco versos cada uma delas; sendo que apenas a terceira estrofe não se enquadra nesta arquitetura poética, pois é composta de dois versos de nove sílabas. Ora, podemos notar nesta regularidade métrica, uma vez mais, a mão de um poeta que através de um rigor técnico tem a intencionalidade de organizar seu lirismo de forma concentrada (naquilo que já mencionamos como uma “busca de identificação” entre a forma e o sentido das canções passionais da Bossa Nova, uma “essencialização formal” quase minimalista).

Ao anunciar: *Vou te contar*, o eu-lírico coloca-nos outra vez no lugar da intimidade, como o cenário ideal do simulacro discursivo da canção. E ao nos dizer: *Os olhos já não podem ver / Coisas que só o coração pode entender*, propõe uma lógica oposta ao cartesianismo do “*Penso, logo existo*”, que pode ser aqui substituída pelo “*Sinto, logo existo*”, já que sua aparente cegueira ao mundo físico só pode ser agora amenizada pelo seu sentimento amoroso⁴⁴. Seguindo essa lógica sentimental, o que pode ser entendida como uma apologia ao “não-pensar”, o poeta compactua novamente com o sentimento estético de Alberto Caeiro:

(...) Creio no mundo como num malmequer,
 Porque o vejo. Mas não penso nele
 Porque pensar é não compreender...
 O Mundo não se fez para pensarmos nele
 (Pensar é estar doente dos olhos)

⁴⁴ Há uma canção jobiniana, *Caminhos cruzados* (1958), em parceria com Newton Mendonça, que compactua desta mesma lógica em uma de suas estrofes: “Que tolo fui eu / Que em vão tentei raciocinar / Nas coisas do amor / Que ninguém pode explicar...”.

Mas para olharmos para ele e estarmos de acordo...

(fragmento do poema II, da obra *O guardador de rebanhos*)

Ao dialogarmos com o poeta pastor⁴⁵, estaremos também remontando ao olhar da natureza enquanto uma harmonia ativa (WILLIAMS, *Op. cit.*, p.178), em nome do “estarmos de acordo” com a concretude da paisagem, conforme pudemos entrever nas teorias românticas. Mas, além disso, ambos os poetas são movidos liricamente pelas sensações vitais que se aderem aos seus corpos, e deste modo, dotam-se de conhecimento e de prazer “como uma parte necessária de suas existências” (WORDSWORTH, *Op. cit.*, p.179). Ao pensarmos na “gaia ciência” de Caeiro iluminando a “sabedoria sensorial” de Tom Jobim, podemos também enxergar as veredas poéticas que afluiram na criação desta canção, como nos revela o poeta Ronaldo Bastos:

O Chico tinha tentado fazer a letra de “Wave”, em português, com o Tom. Eu tentei fazer, mas não conhecia o Tom o bastante para saber que tinha que fazer a letra ali do lado dele. Eu levava a melodia pra casa e trazia a letra pronta. Eu tinha feito uma letra e estava na casa do Tom no dia em que ele terminou *Wave*. Ele chegou de pijama, com um rascunho bem trabalhado. Começou a tocar, cantando, e terminou a música. Apesar de já ter feito uma letra, não fiquei aborrecido por ele não usar a minha versão. Tom foi muito elegante, ele era chique. Não houve constrangimento. Ele sempre se referia a poetas, como o Drummond, de “Oficina irritada” (“Claro enigma, se deixa surpreender...”), em *O amor se deixa surpreender*, e como Manuel Bandeira, de “Teresa” (“A primeira vez que eu vi Teresa”), em *Da primeira vez era a cidade*. Eu disse ali naquela hora, ao lado do piano: “Coloca a palavra cais”. E ele botou: *Da segunda, o cais e a eternidade...* (apud SOUZA, *Op. cit.*, p.91).

Este depoimento ajuda-nos a desvendar o processo de criação jobiniano como um “saber fazer” pautado por uma consciente genealogia poética. É notória a paixão de Tom Jobim pela poesia (como veremos mais adiante no capítulo 3.1 “Paideia jobiniana”), pois desde sua adolescência, ele recitava de cor poemas de Olavo Bilac, Cassiano Ricardo e Manuel Bandeira, e, mais tarde, trechos inteiros de Drummond e Guimarães Rosa (SOUZA, *ibidem*, p.16), chegando a musicar dois poemas de Fernando Pessoa, em 1985: “O rio da minha aldeia”, poema XX da obra “Guardador de

⁴⁵ O sentimento da natureza em Alberto Caeiro, um dos principais heterônimos de Fernando Pessoa, pode ser entendido como um universo dialético de sensações corporais dialógicas: “Quando mais não pudéssemos ir à obra de Caeiro, poderíamos sempre ir lá buscar a Natureza. Cheia de pensamento, ela livra-nos de toda a dor de pensar. Cheia de emoção, ela liberta-nos do peso inútil de sentir” (PESSOA, 1986, p.113).

rebanhos”, e “Do vale à montanha”, poema pertencente ao “Cancioneiro” (1932), rebatizado pelo compositor como “Cavaleiro monge”. E também, em 1986, o poema “Trem de ferro”, da obra “Estrela da manhã” (1936) de Manuel Bandeira.

Ora, voltemo-nos para nossa canção marinha e ouçamos os versos 3 e 4: *Fundamental é mesmo amor / É impossível ser feliz sozinho*, que nos projetam novamente a uma estética lógico-sensorial que exalta o amor, a união passional, como a única solução para a felicidade plena (conforme já vimos nas canções **As praias desertas**, **Fotografia** e **Corcovado**). Afinal, aqui a vida só teria sentido na comunhão total entre homem e mulher.

O resto é mar / É tudo que não sei contar, são dois versos enigmáticos, no sentido em que pode estar dialogando com Shakespeare (na última frase da tragédia *Hamlet*, o “rei-poeta” ao morrer, diz: “*O resto é silêncio...*”), assim como, com a última estrofe do metapoema “Conclusão”, de Carlos Drummond de Andrade (*De que se formam nossos poemas? Onde? / Que sonho envenenado lhes responde, / se o poeta é um ressentido, o mais são nuvens?*). Ao proclamar que *O resto é mar*, é como se a vida perdesse seu sentido em meio à solidão do poeta, deixando um vácuo na paisagem marítima (o “território do vazio”, no dizer de Courbin), que se engrandece em nossa visão como uma força imanente do horizonte, entendida como a própria materialidade da natureza. De certa forma, esse vazio é um “nada” que parece significar “tudo” o que sobrou da solidão do poeta, e que, na verdade, é aquilo que ele guarda de mais precioso para a construção de seu lirismo amoroso a partir da paisagem: os elementos naturais (“as coisas lindas”) que ele tem pra dar para sua amada, e que constituem um universo inominável (“é tudo que não sei contar”). Afinal, ao dialogarmos com as palavras da épica rosiana, podemos intuir que, assim como no sertão, nesta canção “o Mar está por toda parte”.

Além disso, há uma revelação trazida pela brisa do mar, nos versos 9 e 10, que revela o já conhecido diálogo do poeta com uma natureza antropomórfica, que lhe diz: *É impossível ser feliz sozinho*. Como se estas palavras ecoassem as do verso 5 (que são idênticos), ao compactuarem com suas próprias palavras (afinal, a natureza e o poeta parecem estar falando a mesma língua) e ao reafirmarem sua lógica sentimental (enquanto a solução passional de seu lamento lírico em forma de canção).

Da primeira vez era a cidade / Da segunda, o cais e a eternidade, é a estrofe que, ao escapar do modelo formal das outras estrofes, também traz elementos novos para o olhar e o imaginário do poeta. Como sabemos, através do depoimento de Bastos,

estes versos nasceram do diálogo com a poética modernista de Bandeira (os versos iniciais de “*Teresa*”), que nos indicam a força sensual da imagem feminina, todavia metamorfoseada na canção pela imagem da “cidade” à beira-mar. Valendo apontar que aqui há um movimento de gradação temporal e espacial na paisagem, uma perspectiva tridimensional: a “cidade”, “o cais”, e “a eternidade”. Ou seja, a lembrança de um encontro amoroso à beira-mar, cristalizado na imaginação como uma travessia marítima em três atos: o primeiro encontro na “cidade”, o “cais” como o entrelugar metafórico do destino humano (de onde se sai e para onde sempre se volta), e a partida à “eternidade”, como a promessa de uma felicidade incomensurável.

Ao chegarmos no destino final da última estrofe da canção, o eu-lírico dota-se de uma sabedoria sensorial, ao dizer: *Agora eu já sei / Da onda que se ergueu no mar / E das estrelas que esquecemos de contar*. Há aqui um conhecimento lírico sensorial que se revela como uma solução final (conforme vimos também nas estrofes conclusivas das canções **As praias desertas**, **Fotografia** e **Corcovado**), que só agora pode ser acessado pelo poeta como um desconhecido segredo escondido na paisagem, e só acessível para quem estiver despido de qualquer filosofia, como ainda nos ensinam os versos de Alberto Caeiro.

A metáfora da “onda que se ergueu no mar” pode ser entendida, simultaneamente, como o desejo sensual do poeta que se movimenta e se amplifica com a potência das marés, e como a “admiração contemplativa” (o *thaumaston*), pois segundo Aristóteles, os homens começaram a poetizar e a filosofar movidos por essa admiração, por esse espanto originário com “as mudanças da lua e com aquelas relativas ao sol e às estrelas” (GONÇALVES, *Op. cit.*, p.13). Capazes de mover também suas sensações corporais são “as estrelas” que o poeta e sua amada “se esqueceram de contar”, e que podem dialogar como o clássico verso de Olavo Bilac, no soneto XIII da *Via-láctea*: *Ora direis ouvir estrelas!*⁴⁶ Entretanto, na canção jobiniana, ao invés de se ouvir e falar com os astros celestes, o eu-lírico e sua amada acabam se esquecendo da contemplação dialógica com o firmamento, em nome da urgente entrega sensual de seus corpos.

O devaneio propiciado pela “noite” que, agora, os envolve como um manto aberto no céu: *O amor se deixa surpreender / Enquanto a noite vem nos envolver*,

⁴⁶ A estrofe conclusiva deste poema revela um sentimento que dialoga diretamente com o olhar jobiniano nesta canção: *E eu vos direi ‘Amai para entendê-las!’ / Pois só quem ama pode ter ouvido / Capaz de ouvir e entender estrelas* (Olavo Bilac, soneto XIII, *Via Láctea*).

revela um ser movido liricamente pelas sensações vitais que envolvem seu corpo, e de sua amada, com a chegada da noite. Neste desfecho crepuscular, o “amor” finalmente “se deixa surpreender” (citação de um verso do poema “*Oficina irritada*”, de Carlos Drummond de Andrade), revelando a realização plena do prazer corpóreo, como o fundamento essencial da existência desta lírica: princípio e fim de uma sabedoria sensorial jobiniana.

2.4.2 Chovendo na roseira / 1971

Olha	
Está chovendo na roseira	
Que só dá rosa mas não cheira	
A frescura das gotas úmidas	
Que é de Betinha, que é de Paulinho, que é de João,	5
Que é de ninguém	
Pétalas de rosa espalhadas pelo vento	
Um amor tão puro carregou meu pensamento	
Olha! um tico-tico mora ao lado	
E, passeando no molhado,	10
Adivinhou a primavera	
Olha	
Que chuva boa, prazenteira	
Que vem molhar minha roseira	
Chuva boa, criadeira	15
Que molha a terra	
Que enche o rio	
Que lava o céu	
Que traz o azul	
Olha	20
O jasmineiro está florindo	
E o riachinho de água esperta	
Se lança em vasto rio de águas calmas	
Ah! você é de ninguém	
Ah! você é de ninguém...	25

Antes de entrarmos no universo natural desta canção, vale notar que a partir da gravação do álbum *Stone Flower*, em 1970, constando de temas instrumentais inéditos como **Andorinha**, **Stone flower** (mais tarde, **Quebra-pedra**, em português),

Children's game⁴⁷, e de algumas canções já conhecidas como a celebrada **Aquarela do Brasil** (de Ary Barroso) e **Sabiá** (a citada parceria com Chico Buarque), assim como, com a produção de seu próximo disco, *Matita Perê*, em 1972, Tom Jobim começa a compor uma safra de canções tendo a natureza tropical como objeto central de seu lirismo, “diversificando sua produção na direção de um regionalismo depurado” (SOUZA, *Op. cit.*, p.155), tais como: **Águas de Março** (1972), **Correnteza** (1974), parceria com Luiz Bonfá, e **Boto** (1975), parceria com Jararaca; entre outras produções deste período.

Um fator que pode ter sido determinante para essa produção lírica de certa forma mais enraizada na paisagem tropical brasileira foi a preocupação crescente do compositor com a destruição da natureza, conforme já anunciava em outubro de 1970, em uma reportagem feita por Carlos Lacerda para a revista *Manchete*: “Eu acho que os homens querem destruir o mundo e eles vão. No dia em que chover enxofre, vai virar Bíblia, não é?” (JOBIM, 1996, p.155). Assim como, ao manifestar sua indignação com a degradação da paisagem urbana em uma entrevista concedida para o *Jornal do Brasil*, em 1974:

Noutro dia, fui no mato piar um inhambu e o que saiu detrás da moita foi um Volkswagen. (...) Uma cidade que era linda e que se compõe agora de uma porção de edifícios cada vez mais altos, verdadeiras lâminas. Uma cidade feita para servir a esses edifícios e onde não se pode mais ver o céu, o mar e as montanhas. Aí, você constrói um edifício chamado Chácara do Céu e corta as árvores, mata os passarinhos, destrói a chácara e tapa o céu. É justamente a negação da chácara e do céu. A venda da ilusão (CABRAL, *Op. cit.*, p.315).

Outro fato que pode ser considerado como um divisor de águas em sua obra foi o início de uma estimulante parceria musical com o músico e poeta Paulo César Pinheiro, com o qual comporia nesta mesma época a canção *Matita Perê* (1973), “uma verdadeira suíte mateira” (na definição do próprio Jobim), com letra inspirada no conto “Duelo” da obra *Sagarana*, de Guimarães Rosa: “A divisão entre o Tom da bossa nova e o posterior talvez se deva à leitura maior dele, mais voltada para a literatura. O papo era o sertão, as cores, os rios...” (Pinheiro *apud* SOUZA, *Op. cit.*, p.122). Deste modo, podemos olhar

⁴⁷ *Chovendo na roseira* foi inicialmente gravada em versão instrumental no LP *Stone Flower*, como uma valsa chamada no disco de *Children's game*, composta em 1969 como um dos temas da trilha-sonora jobiniana do filme britânico *Os aventureiros*, dirigido por Louis Albert e baseado no romance de Harold Robbins (CABRAL, *Op. cit.*, p.285). Esta informação pode nos ajudar a entender melhor sua sonoridade alegre e pueril.

agora para a canção **Chovendo na roseira** com um sabor mais apurado para a delicada construção de seu lirismo.

Ao inaugurar a primeira estrofe, *Olha / Está chovendo na roseira*, o eu-lírico nos lança corporeamente na paisagem como cúmplices de uma “chuva boa” e “prazenteira”, cujos elementos formais, o dêitico (“olha”) e a flexão verbal (a locução verbal no gerúndio, “está chovendo”) configuram uma verossimilhança bem apropriada para o simulacro de locução da canção: eis a contemplação de uma “roseira” sendo molhada pela “frescura das gotas úmidas” como um momento extremamente lírico, ao simbolizar uma atmosfera de intensa fertilidade e de renascimento da natureza, que nos remete diretamente à paisagem primaveril de algumas das canções de amigo (conforme vimos na cantiga trovadoresca de Airas Nunes).

A frescura das gotas úmidas / Que é de Betinha, que é de Paulinho, que é de João / Que é de ninguém, é a materialização da pureza original da natureza enquanto a inocência juvenil (cabe lembrar aqui que Betinha, Paulinho e João são os nomes próprios dos três primeiros filhos do poeta), como um “poderoso e inextinguível impulso” (SCHILLER, *Op. cit.*, p.60) fundamentalmente romântico, e capaz de alimentar o espírito de todos nós. Esta “frescura das gotas” da chuva, além de fertilizar a terra, “é de ninguém”, pois ao cair graciosamente do céu esta chuva não tem um dono específico. Ela não é nem dos deuses, e nem dos homens... É da própria natureza⁴⁸.

Em *Pétalas de rosa espalhadas pelo vento / Um amor tão puro carregou meu pensamento*, temos dois versos de um paralelismo absoluto, dotados de uma melodia descendente que ajuda a reiterar um efeito de “vão em espiral” no vento. Assim, vemos e ouvimos a leveza das pétalas que se deixam levar pela força do ar em correspondência com o pensamento do poeta, e que vagueia pelo ar movido por uma paixão (que, nesta canção, não é necessariamente o desejo pela mulher amada mas, sim, uma paixão pela própria vida em comunhão com a natureza). O que não podemos deixar de lembrar, aqui, são os versos iniciais da citada **Correnteza** (em parceria com Luiz Bonfá): *A correnteza do rio / Vai levando aquela flor/ O meu bem já está dormindo / Zombando do meu amor*, que também remetem ao movimento natural da paisagem, como uma força capaz de mexer com o pensamento do poeta. Vale, mais uma vez, lembrar do universo dialético de Alberto Caeiro, que, ao ser o guardião do “rebanho” de seus

⁴⁸Na canção *Dindi* (1959), de Tom Jobim e Aloysio de Oliveira, como ainda veremos mais adiante, há uma estrofe que diz: *E o vento que fala nas folhas / Contando as histórias que são de ninguém / Mas que são minhas / E de você também*.

pensamentos, percebe que estes “são todos sensações” (poema IX, de *O guardador de rebanhos*).

Ao avisar-nos: *Olha! um tico-tico mora ao lado / E, passeando no molhado, / Adivinhou a primavera*, o sujeito lírico continua delimitando o espaço físico do simulacro ao qual guardamos cumplicidade, pois estamos cercados de seres viventes; entre eles, o pássaro miúdo que cisca na terra molhada e acaba de descobrir a chegada da primavera (que pode ser o sintoma de uma correspondência entre o sentimento animal e o do próprio poeta que também caminha na terra molhada).

Ao iniciar a terceira estrofe, há a reiteração do dêitico germinal, *Olha*, denotando a extrema vontade do sujeito lírico em nos mostrar o universo íntimo da natureza ao seu redor (esta palavra será repetida mais uma vez, ao se iniciar a última estrofe). Assim, os versos *Que chuva boa, prazenteira / Que vem molhar minha roseira / Chuva boa, criadeira* fazem uma apologia ao poder telúrico e celestial desta chuva tropical, que deixa a paisagem e o eu-lírico cheio de prazer (pois ela é “prazenteira”) e de vitalidade (ao tomarmos “criadeira” como um poder fundamentalmente maternal).⁴⁹ Em seguida, a chuva “molha a terra”, “enche o rio”, “lava o céu” e “traz o azul”. Um movimento em quatro atos que reflete a harmonia sublime do ciclo das águas, desvelando a dança dos quatro elementos vitais do planeta, pois a água molha a terra, lavando o céu (o ar) até aparecer a luz do sol (o fogo), como uma revelação lírica imanente da paisagem.

Ao entoar, *Olha / O jasmineiro está florindo / E o riachinho de água esperta / Se lança em vasto rio de águas calmas*, o sujeito lírico anuncia que a chuva chegou ao seu objetivo: “florir” a natureza e deixar o riacho cheio de vida, celebrando a sua própria fertilidade. E o movimento precipitado da “água esperta” (do “riachinho”), em direção às “águas calmas” (“do rio”), pode ser entendido como uma alusão ao amadurecimento daquela alegria juvenil do início da canção, agora transformada em uma sabedoria serena e denotando a passagem do tempo materializada pela força da correnteza: uma fértil “conversa ribeira” traduzida em potência vital (como ainda veremos na canção **Águas de março**).

Já na reiteração do verso final: *Ah! / Você é de ninguém*, entramos no universo de uma fértil ambigüidade, pois esse “você” pode ser a própria natureza (como o “riachinho de água esperta” da estrofe final), como pode ser o interlocutor a quem a

⁴⁹ O poema “Enquanto a chuva cai”, de Manuel Bandeira (em *Estrela da vida inteira*), tem uma estrofe que parece falar a mesma língua da canção jobiniana: *A chuva cai. A chuva aumenta / Cai, benfazeja, a bom cair! / Contenta as árvores! Contenta / As sementes que vão abrir (...)*.

canção se dirige. Mas o que importa é notarmos que há aqui a mesma expressão usada no final da primeira estrofe: aquela “frescura das gotas” “que é de ninguém”, interpretada como uma “não-propriedade”, algo da esfera do inominável e metaforizado pelo frescor renovado da vida na natureza. A “frescura das gotas” da chuva que molha a terra, encanta os pássaros e desperta o “riachinho”. Eis o élan vital do poeta que é de todos e que não pertence à ninguém: a força telúrica da natureza.

Por fim, tanto em **Wave**, como em **Chovendo na roseira**, estaremos imersos em uma natureza potente e sempre surpreendente. E é justamente nesta investigação minuciosa, na tentativa de apreender e auscultar o desconhecido da paisagem com todos os seus sentidos corporais e intuitivos, que o poeta vai se tornando um autêntico “rastreador” da natureza humana em meio à vida tropical, como veremos a seguir.

2.4.3 Águas de Março / 1972

É pau, é pedra, é o fim do caminho	estrofe (1)
É um resto de toco, é um pouco sozinho	
É um caco de vidro, é a vida, é o sol	
É a noite, é a morte, é o laço, é o anzol	
É peroba-do-campo, é o nó da madeira	
Caingá, candeia, é o matita pereira	

É madeira de vento, tombo da ribanceira	estrofe (2)
É o mistério profundo, é o queira ou não queira	
É o vento ventando, é o fim da ladeira	
É a viga, é o vão, festa da cumeeira	
É a chuva chovendo, é conversa ribeira	
Das águas de março, é o fim da canseira	

É o pé, é o chão, é a marcha estradeira	estrofe (3)
Passarinho na mão, pedra de atiradeira	
Uma ave no céu, uma ave no chão	
É um regato, é uma fonte, é um pedaço de pão	
É o fundo do poço, é o fim do caminho	
No rosto o desgosto, é um pouco sozinho	

É um estrepe, é um prego, é uma ponta, é um ponto,	estrofe (4)
É um pinga pingando, é uma conta, é um conto	
É um peixe, é um gesto, é uma prata brilhando	
É a luz da manhã, é o tijolo chegando	
É a lenha, é o dia, é o fim da picada	
É a garrafa de cana, o estilhaço na estrada	

É o projeto da casa, é o corpo na cama	estrofe (5)
--	-------------

É o carro enguiçado, é a lama, é a lama
É um passo, é uma ponte, é um sapo, é uma rã
É um resto de mato, na luz da manhã
São as águas de março fechando o verão
É a promessa de vida no teu coração

É uma cobra, é um pau, é João, é José estrofe (6)
É um espinho na mão, é um corte no pé
São as águas de março fechando o verão
É a promessa de vida no teu coração

É pau, é pedra, é o fim do caminho estrofe (7)
É um resto de toco, é um pouco sozinho
É um passo, é uma ponte, é um sapo, é uma rã
É um belo horizonte, é uma febre terçã
São as águas de março fechando o verão
É a promessa de vida no teu coração

É pau, é pedra, é o fim do caminho estrofe (8)
É um resto de toco, é um pouco sozinho
É um caco de vidro, é a vida, é o sol
É a noite, é a morte, é o laço, é o anzol
São as águas de março fechando o verão
É a promessa de vida no teu coração

Águas de março, assim como diversas canções jobinianas foi composta no “Poço Fundo”, o sítio familiar em meio à Mata Atlântica, em São José do Vale do Rio Preto (região serrana do Estado do Rio de Janeiro, entre as cidades de Petrópolis e Teresópolis). Sua criação foi *sui generis*, conforme o compositor nos explica:

A música saiu literalmente do meio do mato. (...) “Águas de Março” foi aquela iluminação. Eu estava no sítio de minha mãe, que é uma pirambeira danada à beira de um regato de água esperta e, de repente, me veio aquele troço, direto: é pau, é pedra. Saí correndo, peguei um pedaço de papel pardo e um toco de lápis e fui escrevendo na maior velocidade, se não esquecia, vendo uma realidade que transcende o raciocínio comparativo. É uma forma sem adjetivos, no presente, sem subjuntivos ou gerúndios. Não tem nada de “se eu pudesse esquecer viveria a cantar...”, como tanto já se escreveu na música popular. E também não é o “mulher bela tarde triste noite escura...” (JOBIM, 2002, p.119).

Jobim, como poeta, procura uma ligação mais direta com seu inconsciente, e sua fala é expressiva, linguagem saída da “lógica do coração” (como nos ensina Pascal). Assim, o poeta usa retalhos da vida cotidiana para falar do essencial a todo ser humano: da vida e da morte, dos instintos básicos inerentes e constitutivos da mente, em uma

linguagem de mão dupla (concreta e alegórica; imanente e transcendente). Para ele, a vida brilha num “caco de vidro”, prossegue em “laços” afetivos e retrocede no “anzol” de relações predatórias (*É o laço, é o anzol*). Vida e morte, luz e sombra, se alternam cada uma com seu peso como numa gangorra, por toda a poesia de *Águas de Março*.

Notável, além do fluxo livre de associações, como constata o próprio poeta, é o paralelismo melódico de cada verso da canção em sintonia com a duração dos compassos, pois cada verso dura aproximadamente o tempo de dois compassos. De modo que a canção toda se estrutura em um geométrico “jorro de palavras” onde cada compasso pode ser ouvido como uma pergunta, e o compasso seguinte, como uma resposta⁵⁰. Vejamos um exemplo: *É pau, é pedra* (primeiro compasso), *É o fim do caminho* (compasso seguinte); *É um resto de toco* (terceiro compasso), e *É um pouco sozinho* (compasso seguinte), onde cada par de compassos vai dando um fecundo jogo semântico ao sentido de cada verso. Ou melhor, pode-se pensar que além do mero paralelismo formal entre os versos, há uma enigmática relação semântica dentro da cada verso, como se o eu-lírico estivesse tentando operar uma insolúvel combinação quase matemática de “uma realidade que transcende o raciocínio comparativo”⁵¹.

Os dois versos seguintes, *É um caco de vidro, é a vida, é o sol / É a noite, é a morte, é o laço, é o anzol*, explicitam ainda mais esse jogo semântico entre o “vidro” e a “vida”, ou entre “a morte” e “o anzol”. Como um naturalista moderno, ao abrir mão de seu “raciocínio comparativo” para apreender da natureza os rastros deixados pela presença humana (como “o resto de toco” ou “um caco de vidro”, além de tantos outros), o poeta parece usar da grande-angular de uma visão praticamente intuitiva, conforme o conceito bergsoniano de *intuição*: “Chamamos intuição a simpatia pela qual nos transportamos para o interior de um objeto para coincidir com o que ele tem de único e, conseqüentemente, de inexprimível” (BERGSON, 1969, p.181). Ou seja, um método cujo modo de conhecimento pretende se libertar “de todo pressuposto de relação e de comparação para simpatizar com a realidade” (BERGSON, 1973, p.177).

Mediante o conhecimento imediato do sujeito lírico em relação aos vestígios da ocupação da paisagem pela mãos do homem: *É pau, é pedra, é o fim do caminho*, abre o arco simbólico onde se inaugura a trilha lírica da canção, para que possamos transitar também entre a civilização e a natureza (até o andamento deste primeiro verso é mais

⁵⁰ Um bom exemplo do “jogo semântico” que se opera internamente em cada verso de *Águas de março*, está na célebre gravação em duas vozes no disco *Elis & Tom*, de 1974.

⁵¹ Em entrevista à Clarice Lispector, Tom Jobim afirma: “Sou um matemático amoroso, carente de amor e de matemática. Sem forma não há nada. Mesmo no caótico há forma” (LISPECTOR, 2007, p.117).

lento, como se a canção só “entrasse no trilho” após esta quase introdução). O “fim do caminho” pode ser entendido como ruptura, separação ou o fim de qualquer esperança, porém, para um bom andarilho é aonde começa a verdadeira caminhada (pois é no fim da estrada aberta pela civilização que está o limiar entre cultura/natureza). E é exatamente neste limiar que o poeta nos convida a transitar entre o “pau” (simbolicamente uma das primeiras ferramentas do reino vegetal elaboradas pelo *Homo Sapiens*) e a “pedra” (de nossa origem neolítica). Da união desses dois elementos - o “pau” e a “pedra” lascada pelo homem - é que nos tornamos humanos ao inventarmos o primeiro machado: a origem da vida margeando o “fim do caminho”, que é também de onde as “águas espertas” da canção vão jorrando suas imagens. Deste modo, devemos atravessar o limiar do “fim do caminho”, esse lugar iniciático que “encerra um ciclo e inicia outro, ciclo histórico e ciclo natural” (WISNIK, 2004, p.183), enquanto os olhos-ouvidos do poeta vão lavrando o rio da vida de todos nós.⁵²

O verso seguinte, *É um resto de toco, é um pouco sozinho*, pode revelar mais da tênue relação entre homem/natureza, pois o “resto de toco” é um dos primeiros rastros humanos deixados na trilha dessa canção: o “toco de lápis” apontado pelo próprio poeta para dar luz à sua canção, assim como o vestígio no chão de alguém que decepa “sozinho” um arbusto ou uma árvore (com a força do machado ou do facão). Um verso que denota novamente uma apurada familiaridade do sujeito lírico com a paisagem, mas uma relação solitária ameaçada pelo “mistério profundo” da existência (como veremos mais adiante), onde talvez o próprio poeta se sinta como um “resto de toco” na imensidão da natureza tropical, amputado de seu crescimento vital. “-Ser ou não ser?”, aqui, entre os inumeráveis seres da natureza Atlântica, as coisas apenas são...

É um caco de vidro, é a vida, é o sol / É a noite, é a morte, é o laço, é o anzol, são versos que operam com o já referido “jogo dialético” dentro de cada verso. Como se do brilho de “um caco de vidro” caído no chão, pudéssemos ver o luzir da “vida” e do “sol”, e do negro da “noite”, a escuridão da “morte”. A vida em seus instantes, em cada

⁵² A escritora Rachel de Queiroz fez um emocionado depoimento sobre essa canção na época de seu lançamento: “Coisa bela, estranha e dura. Fere o coração com um toque de pedra e depois afoga na cheia das águas. Promete e recorda, memória de infância e angústias da força do homem. Num velho pode suscitar angústias antigas” (*apud CABRAL, Op. cit.*, p.303).

Duas das fontes literárias que afluíram na criação de *Águas de Março* são hoje conhecidas, sendo a primeira apontada pelo próprio Jobim, em *Visão do paraíso* (1995); já a segunda, objeto de uma polêmica jornalística: o poema “O caçador de esmeraldas”, de Olavo Bilac (“Foi em março, ao findar das águas, quase à entrada / do outono, quando a terra em sede requemada / bebera longamente as águas da estação...”); e um antigo ponto de macumba, gravado com sucesso por J. B. de Carvalho, do Conjunto Tupi (“É pau, é pedra, é seixo miúdo, roda a baiana por cima de tudo”, letra apontada por Carlos Heitor Cony em artigo da *Folha de S.Paulo*, em 28/05/2001 (NESTROVSKI, 2004, p.36).

“laço” afetivo e amoroso que lhe dá prosseguimento, ou em cada “anzol” relacional predatório, dominador e totalitário que estabelecemos a partir de nossa ânsia de poder.

Agora o olhar do poeta deixa o chão e sobe às árvores, trazendo-nos a fortaleza da peroba, as vicissitudes e os “nós” de seu crescimento (*É peroba-do-campo, é o nó da madeira*). E prossegue falando das diferentes árvores com que se relaciona, assim como da vida animal que as habitam (*Caingá, candeia, é o matita pereira*). Na ascensão do olhar do poeta do chão às árvores, o modelo melódico passa a ser entoado em notas mais agudas para exprimir esse efeito ótico, aparecendo, então, as imagens aérea das árvores (a “peroba-do-campo”, a “caingá” e a “candeia”, madeiras nativas utilizadas para construção) e do primeiro pássaro da canção (o “matita-pereira”, também chamado de “matita-perê”, “saci” e “sem-fim”).

É pertinente observarmos aqui que em 1973 e 1975, Tom Jobim gravou, respectivamente, os álbuns *Matita Perê* (Philips) e *Urubu* (Warner), cujos títulos dotados de nomes de pássaros brasileiros expressam a intenção do compositor em exaltar aquilo que a simbologia e a experiência dos pássaros podem nos ensinar. No primeiro caso, o matita-perê é um pássaro cujo canto é considerado popularmente de mau agouro, assim como, também, é a personificação do “saci-pererê” (o nosso mitológico protetor da natureza), pois além de ser bem difícil avistá-lo, seu canto se projeta para o lado oposto do lugar onde ele se esconde⁵³. O segundo título, *Urubu*, pretende aludir à ave que tem uma sabedoria ancestral da natureza, o “provador de venenos”, como o poeta escreveu na contracapa desse mesmo álbum: “Esse um [o urubu-jereba], é um que chega primeiro no olho da rês. Sem privilégios. Provador de venenos, sua prioridade é o risco. O que ele não toca é intocável.” (JOBIM, 2003, p.43).

Após a aparição enigmática do “pássaro-saci” que é o matita-perê, temos na segunda estrofe: *É madeira de vento, tombo da ribanceira / É o mistério profundo, é o queira ou não queira*, versos que remetem novamente à apreensão direta da paisagem (como a “madeira de vento”, um neologismo jobiniano, e “o tombo da ribanceira”, que apontam para dois movimentos opostos: a subida ao “vento” do céu e a queda pra

⁵³ O canto do *Tapera naevia*, o “matita-pereira”, pode ser considerado uma fértil obsessão ornitológica do olhar/ouvido de Tom Jobim. Pode-se escutar o canto deste pássaro representado pelas notas agudas do piano nos primeiros compassos da gravação de *Águas de março*, no LP *Matita Perê*, de 1973 (o intervalo de um tom ascendente entre as notas Dó sustenido e Ré sustenido). A citada canção *Matita-perê* (parceria com Paulo Sérgio Pinheiro, que dá nome ao disco) recebeu uma elogiosa crônica de Carlos Drummond de Andrade (“Tom e os pássaros”), em 1972: “(...) Há no poema um jogo de esconde-esconde que vai mostrando o sem-fim e o sem-parar das coisas, das pessoas, dos pássaros. Tudo voa na asa da matinta, que não é mais ave sinistra, é o gira-gira do mundo, a ave que ninguém pega, o sonho que ninguém acaba de sonhar (...)”.

dentro da terra), mas com duas breves incursões reflexivas (como “o mistério profundo” que dialoga com “o queira ou não queira”). Tais aparentes digressões filosóficas abrem de vez as portas para o tom “universalista” da canção, pois nela “cada uma das três dimensões – universalista (a experiência é de todos, não particular), naturalista (as referências vêm do que há de mais concreto e permanente na Terra) e apropriativa (tudo pode entrar no caldo rico da música – pede comentário” (NESTROVSKI, *Op. cit.*, p.36). Afinal, o mistério inefável da existência é para todos nós, quer o queiramos ou não.

Nos versos seguintes: *É o vento ventando, é o fim da ladeira / É a viga, é o vão, festa da cumeeira*. E em: *É a chuva chovendo, é conversa ribeira / Das águas de março, é o fim da canseira*, os substantivos concretos (“vento” e “chuva”) se potencializam ao ganharem a força dos verbos (“ventando” e “chovendo”) ao sabor das aliteraões. O segundo destes versos revela o primeiro vestígio da construção de uma casa, inaugurando uma lógica combinatória (como $1 + 1 = 2$): “a viga” e “o vão” resultando na “festa da cumeeira”. Assim como, “a chuva chovendo” dimensionando a “conversa ribeira” (o som caudaloso “das águas de março” que se avolumam com a estação chuvosa e que dão luz à criação da canção), e “o fim da canseira”, como uma referência ao término da construção da casa comemorada com a “festa da cumeeira”.

Ao traduzir a “conversa ribeira” nos versos seminais da canção, os olhos/ouvidos jobinianos ganham a dimensão de um outro Riobaldo (o narrador-personagem de *Grande Sertão: Veredas* que traz em sua voz o fio da narrativa que atravessa, do início ao fim, a epopéia rosiana), como se aqui o eu-lírico fosse o mediador de uma “conversa ribeira” que não para de fluir entre as margens ambíguas da sua existência. “Tudo é e não é...” (afirma Riobaldo, nas primeiras páginas de *Grande Sertão: Veredas*).

Em *É o pé, é o chão, é a marcha estradeira / Passarinho na mão, pedra de atiradeira*, temos a continuidade dessa lógica meio que permeia a canção: “o pé” + “o chão” = “a marcha estradeira”, assim como, a implicação direta entre a “pedra de atiradeira” e o “passarinho na mão”, que se repetirá no verso seguinte, *Uma ave no céu, uma ave no chão*. Vale notar que este último verso é cantado através do mesmo modelo melódico do citado verso da primeira estrofe (*É peroba-do-campo, é o nó da madeira*), estabelecendo uma relação de correspondência entre forma e conteúdo (o voo de “uma ave no céu” é entoado por um desenho melódico mais agudo que irá contrastar com a melodia mais grave de “uma ave no chão”). Os versos *É um regato, é uma fonte, é um*

pedaço de pão / É o fundo do poço, é o fim do caminho / No rosto o desgosto, é um pouco sozinho, além das referências concretas (“um regato”, “uma fonte”, “um pedaço de pão” ou “o fundo do poço”), o sujeito lírico divaga novamente sobre a condição humana como se parasse por um momento em meio ao “fim do caminho” para notar em seu próprio “rosto”, “o desgosto” da existência e a ambigüidade de não estar inteiramente “sozinho” (seria a própria onipresença da natureza a causa dessa “solidão incompleta” do poeta?).

A estrofe (4) inicia-se com *É um estrepe, é um prego, é uma ponta, é um ponto / É um pinga pingando, é uma conta, é um conto*, conta com a força das aliteraões para dar um efeito sonoro cortante aos versos, com uma sequência de imagens minuciosas (“um estrepe”, “um prego”, “uma ponta”, “um ponto” e “uma conta”), de modo que o olhar-ouvido do poeta possa abarcar todas as dimensões da paisagem (até na leveza de “um pinga pingando”). Em *É um peixe, é um gesto, é uma prata brilhando / É a luz da manhã, é o tijolo chegando / É a lenha, é o dia, é o fim da picada / É a garrafa de cana, o estilhaço na estrada*, temos novamente a operação de causa e efeito que permeia diversos versos da canção. Como em “um peixe” + “um gesto” = “uma prata brilhando” (o ato do pescador que ao puxar o anzol, tem sua presa brilhando no ar), assim como, em “a garrafa de cana” que após ser quebrada por algum motivo acidental, vira um “estilhaço na estrada”.

A estrofe (5), com *É o projeto da casa, é o corpo na cama*, explicita ainda mais a construção da casa de campo do poeta, conforme já apontada primeiro pela “festa da cumeieira” e depois pelo “tijolo chegando”, só que a ordem destes fatores altera radicalmente a lógica temporal. Como se o sujeito lírico pretendesse nos mostrar um filme - “o conto” da canção - de trás pra frente, invertendo a passagem do tempo, nos convidando a uma volta às origens essenciais de nossa condição humana (a rima do “corpo da cama” com “a lama”, do verso seguinte, remete à nossa origem mítica como “filhos do barro” que somos). *É um passo, é uma ponte, é um sapo, é uma rã / É um resto de mato, na luz da manhã*, reiteram as imagens da intervenção humana na paisagem natural (“um passo”, “uma ponte” e o “resto de mato”), emoldurada pela “luz da manhã” (que já brilhava desde o início em “um caco de vidro”). A estrofe termina então com os versos que irão se repetir por mais três vezes até o final: *São as águas de março fechando o verão / É a promessa de vida no teu coração*. A vida finalmente triunfará sobre a morte, encerrando um ciclo natural da canção.

Ao entoar *São as águas de março fechando o verão*, o poeta fecha aparentemente as contas de todas as imagens enumeradas antes (sendo todas no singular, como “a vida”, “o sol”, “um passo”, “uma ponte, etc), pois todas vêm desaguar no pluralismo das “águas de março” (princípio e fim da criação poética da canção). E aparece então um interlocutor, em *É a promessa de vida no teu coração*, supostamente a quem a canção é dirigida e a todos que a escutam (como sua referida “dimensão universalista” parece indicar).

A estrofe seguinte é a mais curta da canção, com apenas quatro versos: *É uma cobra, é um pau, é João, é José / É um espinho na mão, é um corte no pé / São as águas de março fechando o verão / É a promessa de vida no teu coração*. A alusão ao aparecimento de uma “cobra” e de um pedaço de “pau”, parece dizer que é preciso estarmos atentos aos predadores naturais sejam eles selvagens ou humanos (como diz o ditado popular: “Quem mata a cobra, mostra o pau...”). Ou como diz uma outra canção desta época relacionada a uma luta passional sangrenta entre “João” e “José”, conforme aponta Nestrovski: “esse verso talvez faça referência a ‘Domingo no parque’, de Gilberto Gil, canção de capoeira composta em 1967 para outro poema de vida e morte” (NESTROVSKI, *Op. cit.*, p.45). “João” e “José” são nomes próprios dos protagonistas dessa canção que lutam pelo amor de “Juliana”, e é interessante também notar que um dos versos dessa canção tropicalista (“O espinho na mão feriu o Zé”) também dialoga com o verso seguinte jobiniano: *É um espinho na mão, é um corte no pé*. Mas por que o poeta estaria aludindo a uma luta “de vida e morte” em plena Mata Atlântica? Não seria essa a luta diária do homem ao tentar domesticar as forças da natureza? Nessa luta, “o caco de vidro” pode tanto trazer a luz da vida, quanto ferir “pé”, como o espinho, o estrepe e o prego podem ferir a “mão” de quem trabalha. Viver é perigoso, pois só quem é vivo pode se machucar... *É pau, é pedra...*

A partir da sétima estrofe, a canção irá reiterar diversos versos já entoados, como se voltasse para o início ao completar seu ciclo imagético, pois os dois versos iniciais se repetem seguidos de: *É um passo, é uma ponte, é um sapo, é uma rã / É um belo horizonte, é uma febre terçã*. Aqui podemos pensar na oposição entre os gêneros (masculino/feminino) que permeia a canção desde “a vida” e “o sol”, “uma conta” e “um conto”, ao “passo” e a “ponte”, e “um sapo” e “uma rã”, que remetem ao casal bíblico originário, Adão e Eva. Além disso, encontramos novamente o contraste semântico entre “é um belo horizonte” e “é uma febre terçã”. Aliás, *É um belo horizonte, é uma febre terçã*, será o único verso inédito até o fim da canção, pois a

última estrofe é essencialmente uma reiteração da lírica da estrofe inicial: *É pau, é pedra, é o fim do caminho / É um resto de toco, é um pouco sozinho / É um caco de vidro, é a vida, é o sol / É a noite, é a morte, é o laço, é o anzol. Concluindo com: São as águas de março fechando o verão / É a promessa de vida no teu coração.*

Neste limiar entre a civilização e a natureza instaurado pela canção em pleno “fim do caminho”, somos testemunhas oculares dos rastros humanos e dos vestígios de uma natureza cada vez mais domesticada pelas “mãos da cultura”. Ao ouvirmos o murmúrio inesgotável das “águas de março”, mediado pelos olhos/ouvidos de um hábil “rastreador” dos caminhos possíveis da vida e da morte, somos levados pelo turbilhão das imagens concretas que revelam um conhecimento minucioso do poeta em relação à natureza, ainda que esta familiaridade possa ser cada vez mais ameaçada pelos nossos passos civilizatórios através do tempo. Como afirma Antonio Candido, ao pesquisar as transformações do modo de vida do homem caipira:

Esta familiaridade do homem com a Natureza vai sendo atenuada, à medida que os recursos técnicos se interpõem entre ambos e que a subsistência não depende mais de maneira exclusiva do meio circundante. O meio artificial, elaborado pela cultura, cumulativo por excelência, destrói as afinidades entre homem e animal, entre homem e vegetal. Em compensação, dá lugar à iniciativa criadora e a formas associativas mais ricas, abrindo caminho à civilização, que é humanização (CANDIDO, 1977, p.176).

Ao afirmar a passagem do tempo cíclico, o tempo das águas torrenciais, o poeta aparenta renunciar ao domínio do tempo histórico para se entregar novamente ao “abandono suave ao fluxo da vida” (MAMMI, 2004, p.28), como, por exemplo, nas canções *Fotografia*, *Corcovado* e *Chovendo na roseira*. Aqui, porém, “as afinidades entre homem e vegetal” são mais complexas que nas canções jobinianas pré e durante a Bossa Nova (pois a sensibilidade do poeta em relação à paisagem natural aparenta se tornar cada vez mais apurada a partir de suas criações pós-Bossa Nova).

Em **Águas de março**, o sujeito lírico não se deixa entregar simplesmente ao “fluxo da vida”, mas ilumina-se do fluxo do tempo das águas para cravar prazerosamente “a promessa de vida” em nossos corações (com paus, pedras e cacos), abrindo os caminhos à nossa própria “humanização” (como aponta Candido sobre o homem caipira). Afinal, Tom Jobim “tomou a morte nas mãos e transformou em água. Está no fundo do poço e no alto da cumeeira ao mesmo tempo; podendo ser o que quiser, laçou ou pescou a promessa, quase à entrada do outono” (NESTROSKI, *Op. cit.*,

p.42). Assim, o poeta como um narrador lírico rosiano, tira da matéria bruta das águas, das pedras e das árvores, o minério singular de sua canção, como ele mesmo diz:

(...) Quando escrevi esta letra no papel de embrulho, foi surgindo uma musiquinha junto com ela, que eu considerei provisória. Pretendia fazer algo mais complicado, mas acabei me rendendo à evidência de que a música era aquela mesma. Seria um erro complicar a melodia. Meu sobrinho-neto, toda vez que me vê, pede pra eu cantar “É pau”. É que “Águas de março” não é metáfora em forma de arco-íris. É o chão, são as coisas como as pessoas entendem (JOBIM, 2002, p.119).

2.4.4 Borzeguim / 1981

Borzeguim, deixa as fraldas ao vento
E vem dançar, e vem dançar

estrofe (1)

Hoje é sexta-feira de manhã, hoje é sexta-feira
Deixa o mato crescer em paz
Deixa o mato crescer
Deixa o mato

estrofe (2)

Não quero fogo, quero água
(deixa o mato crescer em paz)
Não quero fogo, quero água
(deixa o mato crescer)

estrofe (3)

Hoje é sexta-feira da paixão, sexta-feira santa
Todo dia é dia de perdão
Todo dia é dia santo
Todo santo dia

estrofe (4)

Ah, e vem João e vem Maria
Todo dia é dia de folia
Ah, e vem João e vem Maria
Todo dia é dia

estrofe (5)

O chão no chão
O pé na pedra
O pé no céu

estrofe (6)

Deixa o tatu-bola no lugar
Deixa a capivara atravessar
Deixa a anta cruzar o ribeirão
Deixa o índio vivo no sertão
Deixa o índio vivo nu
Deixa o índio vivo
Deixa o índio
Deixa, deixa

estrofe (7)

Escuta o mato crescendo em paz Escuta o mato crescendo Escuta o mato Escuta	estrofe (8)
Escuta o vento cantando no arvoredo Passarim passarão no passaredo	estrofe (9)
Deixa a índia criar seu curumim Vá embora daqui coisa ruim Some logo Vá embora	estrofe (10)
Em nome de Deus, é fruta do mato	estrofe (11)
Borzeguim deixa as fraldas ao vento E vem dançar, e vem dançar	estrofe (12)
O jacú já tá velho na fruteira O lagarto teiú tá na soleira Uirassu foi rever a cordilheira Gavião grande é bicho sem fronteira	estrofe (13)
Cutucurim Gavião-zão Gavião-ão	estrofe (14)
Caapora do mato é capitão Ele é dono da mata e do sertão Caapora do mato é guardião É vigia da mata e do sertão (Yauaretê, Jaguaretê)	estrofe (16)
Deixa a onça viva na floresta Deixa o peixe n'água que é uma festa Deixa o índio vivo Deixa o índio Deixa, deixa	estrofe (17)
Dizem que o sertão vai virar mar Diz que o mar vai virar sertão Deixa o índio Dizem que o mar vai virar sertão Diz que o sertão vai virar mar Deixa o índio Deixa, deixa	estrofe (18)

Ao evocar *Borzeguim, deixa as fraldas ao vento / E vem dançar*, o poeta nos convida ao incomensurável da Mata Atlântica, cujo vocativo “borzeguim” deve ser

entendido como uma metonímia para designar o próprio “caçador” que está sendo avisado para sair de seu próprio caminho, e para “vir dançar” o ritual instaurado pela canção. A palavra “borzeguim” significa, conforme o Dicionário Aurélio, “botina cujo cano é fechado com cordões” (palavra derivada do neerlandês *broseken*)⁵⁴, e essas “fraldas” aqui deixadas “ao vento”, devem ser entendidas como as margens da encosta de uma montanha (como, por exemplo, a expressão “fraldas do mar”, usada para representar a encosta marinha). Ou seja, estamos aqui imersos no universo da fruição concreta da natureza, cujo fenômeno natural (o “vento”) deve continuar soprando as margens da mata para sempre.

Ao pedir para que este suposto caçador saia da encosta da mata, o poeta transgride a fronteira entre o já conhecido e o desconhecido, e inicia um ritual pagão (literalmente, pois pagão significa “aquele que mora no pago, no campo”), através de uma iniciação capaz de se transformar em um manifesto a favor da natureza. Ao usar a expressão *E vem dançar*, é interessante notarmos que o poeta convida o caçador para esta festa corpóreo-sensorial a partir do ponto de vista de quem já estava dentro da mata.

Na estrofe seguinte, o primeiro verso, *Hoje é sexta-feira de manhã, hoje é sexta-feira*, revela-nos a instauração de uma atmosfera civilizada (datada pelos dias da semana), pois ainda não penetramos no verdadeiro território do reino animal ao qual a canção pretende nos conduzir. Todavia, esse é um aviso importante, pois segundo a crença popular cristã, “não se deve caçar nas sextas-feiras” por ser o dia da morte de Cristo, cujo interdito também comporta o consumo de carne-vermelha pelos homens.

Os três versos seguintes têm a força de reiterar o pedido de consideração à natureza: *Deixa o mato crescer em paz / Deixa o mato crescer / Deixa o mato*. Entretanto, ao irem se apagando concretamente as últimas palavras de cada um desses versos (como um eco “nonada” da imensidão da paisagem), vamos entrando para o terreno de uma materialidade incomensurável; ou seria esse eco no vazio da paisagem um primeiro sintoma da impotência do sujeito lírico frente à ameaça do bicho-homem?

Este recurso formal será repetido por várias vezes, como um modelo estético da construção da canção, como uma voz em cânone que, simultaneamente, ecoa e persegue, *ad libitum*, as palavras proferidas, deixando os finais de todas as estrofes com uma expressiva tensão dramática, através da busca de uma “identificação isomórfica” (Campos *apud* BRITO, *Op. Cit.*, p.38) entre significante e significado.

⁵⁴ No poema épico “Martim Cererê”, de Cassiano Ricardo, os bandeirantes são representados como os “gigantes-de-botas” (RICARDO, 1983, p. 45).

Em seguida, a canção anuncia *Não quero fogo, quero água*, denunciando a ação humana do “fogo” (o marco de fundação de nossa cultura, aquilo que roubamos mitologicamente dos deuses e dos animais), como a ameaça eminentemente destrutiva da natureza, e instaurando um antagonismo elemental: “fogo” *versus* “água”. Um viés antropológico que podemos intuir a partir desta estrofe é a tensão que começa a se construir na canção entre o “domínio do cru”, da natureza selvagem, *versus* o “domínio do cozido”, do mundo civilizado (conforme nos ensina o olhar de Lévi-Strauss, em *O cru e o cozido*), como veremos mais adiante, na estrofe 11: *Em nome de Deus, é fruta do mato*. Afinal, o sujeito lírico pretende olhar nu e cruamente para a paisagem tropical.

Ao proferir o verso *Hoje é sexta-feira da paixão*, o poeta explicita a importância desta data cristã, no verso seguinte, *Sexta-feira santa*, em referência ao celebrado dia da celebração “do sangue e do corpo” de Cristo cuja “paixão” representa todo o sofrimento de seu calvário, e cujos versos podem ser entendidos como a proposta de um sentimento também de piedade e de respeito aos seres vivos da paisagem da canção. Por isso, o sujeito lírico vai mais além, dizendo que: *Todo dia é de perdão / Todo dia é dia santo / Todo santo dia*. Ou seja, não é somente na Sexta-feira Santa que não se deve matar os animais (nos outros dias também não), pois há algo na natureza selvagem que é da esfera do sagrado, conforme a inversão semântica de “dia santo” para “santo dia” ajuda a ampliar esta sacração a todos os seres, inclusive aos homens.

Ah, vem João e vem Maria / Todo dia é dia de folia é o primeiro sinal da dessacralização do universo católico para o reino da fantasia (lembramos a história infantil de “João e Maria”), assim como, “João” e “Maria” são nomes bem populares e familiares (e não por acaso, são também os nomes dos filhos mais novos de Tom Jobim). A “folia” aqui denota no “dia”: o território dionisíaco que começa a querer se instaurar na paisagem da canção.

A sexta estrofe, *O chão no chão / O pé na pedra / O pé no céu*, mostra-nos que o antagonismo inicial do “fogo” *versus* “água”, deve se desdobrar em outros elementos naturais: a terra (do “chão no chão”), a “pedra”, e o “céu”. O verso *O chão no chão* é de uma materialidade imanente que evoca em linha reta os versos da canção jobiniana *Águas de março* (como, por exemplo, em seus versos iniciais: *É pau, é pedra*; assim como, em *É o vento ventando*, ou em, *É a chuva chovendo*). Com um “pé na pedra”, e outro “no céu”, entre a imanência e a transcendência, o sentimento do eu-lírico ganha a força de um “gigante-sem-botas”, pois sua mão parece agora poder tocar desde um mínimo “tatu-bola” até as asas de um “gavião-ão”.

A estrofe seguinte, *Deixa a capivara atravessar / Deixa a anta cruzar o ribeirão / Deixa o índio vivo no sertão*, já começa enumerando as ações que devem ser permitidas aos seres da mata para que continuem a viver em paz, revelando o onipresente desejo do sujeito lírico em harmonizar o mundo. O verso “Deixa o índio vivo no sertão” instaura a presença de um outro ser chamado para a paisagem da canção, além do caçador de borzeguim: o “índio” enquanto a alegoria da comunhão plena entre homem e a natureza, é literalmente o “bom selvagem” para Jobim, pois não devemos esquecer que o poeta é pautado por um lirismo essencialmente romântico. Uma outra leitura deste verso seria pensarmos no índio que deve permanecer “vivo no sertão” que há dentro nós, ou seja, a metáfora da sabedoria ancestral ameríndia que ainda pode pulsar em nossos corpos.

Em *Escuta o mato crescendo em paz / Escuta o mato crescendo / Escuta o mato / Escuta*, a estrofe dota-se de uma sensorialidade desmesurada, pois o poeta como que abre nossos ouvidos para a escuta do “mato crescendo”, nos convidando para uma redobrada atenção (e concentração) ao reino vegetal. Ao diminuïrem de tamanho, os versos também vão se concentrando, como se fossem abdicando da capacidade de nomear aquilo que já não pertence ao mundo das palavras – ao mundo humano – para projetarem nossos ouvidos ao minimalismo musical das plantas. Deste modo, ele nos revela uma sabedoria deliciosamente corpórea, pois sua apreensão lírica tem agora uma atenção capaz de usufruir da natureza em seus mínimos detalhes. Afinal, seu ouvido musical é que conduz seu olhar poético. Ou não seria sua escuta lírica a responsável pela amplitude de seu olhar sonoro?

Na nona estrofe, os versos *Escuta o vento cantando no arvoredado / Passarim passarão no passaredo* seguem o mesmo diapasão das estrofes 8 e 7, respectivamente. Sendo que, neste último verso, a gradação da materialidade dos pássaros (de “passarim”, que é uma corruptela de ‘passarinho’ no diminutivo, até “passaredo”, que é o substantivo coletivo de “pássaro”), faz um trocadilho entre o sujeito no aumentativo, “passarão”, e o verbo “passar” no Futuro do Indicativo, denotando o sentimento de esperança do eu-lírico na continuidade da vida selvagem. Vale apontar que a corruptela “passarim” dará o título a uma nova canção jobiniana (composta como tema instrumental para o seriado televisivo *O tempo e o vento*, da Rede Globo, em 1985), e também, ao um disco homônimo, o LP *Passarim* (1987). Assim como, o termo “passaredo” é o título de uma canção de Chico Buarque e Francis Hime, gravada no LP *Meus caros amigos* (1976), cuja letra, além de um inteligente protesto à força truculenta

da ditadura da época, é um explícito alerta ecológico ao remeter à aproximação eminente daquele que é o maior predador do planeta: “O homem vem aí...”.

Em seguida, um olhar híbrido de carinho e repulsa nos projeta aos versos: *Deixa a índia criar seu curumim / Vá embora daqui coisa ruim / Some logo / Vá embora*, que pela primeira vez na canção ordena ao suposto caçador para sair desse território selvagem, uma terra incógnita da qual nunca realmente fez parte.

Ao anunciar: *Em nome de Deus, é fruta do mato*, está instaurado o exorcismo de todo o mal que a presença deste bicho-homem emana na paisagem, pois ao exaltar o “nome de Deus”, ouvimos o resquício de uma natureza ainda divinizada. Uma presença ambígua da natureza transcendente pairando sobre a concretude imanente do verso, “é fruta no mato”, ecoando a materialidade dos primeiros versos de *Águas de março* (*É pau, é pedra...*). A simbologia alegórica do verso *É fruta do mato*, conforme já comentada, pode ser observada como a exaltação do “domínio do cru” sobre o mundo do bicho-homem, além disso, como uma alusão à fruta adâmica do paraíso bíblico, cujo ponto de vista do eu-lírico parece estar debaixo de uma outra árvore da sabedoria.

Então, o poeta entoa a estrofe inicial mais uma vez, como se voltássemos ao entrelugar da fronteira delimitada pelas “fraldas” da mata, cuja próxima estrofe (13) traz uma nova gradação através das imagens dos pássaros: “jacu”, “iurassu” e “gavião grande”, semelhante ao segundo verso da estrofe 9 (o “jacu” é uma ave galiforme de médio porte, e “iurassu” é uma palavra tupi que significa: pássaro, “iura”, grande, “assu”). Notável olharmos para o fato deste “jacu” já estar “velho na fruteira” e de que há um “lagarto teiú na soleira”, o que denota um âmbito doméstico (através dos vocábulos: “fruteira” e “soleira”), como forma de remissão ao mundo dos homens acontecendo na consciência do poeta: uma espécie de memória da natureza civilizada, dialogando com a natureza selvagem. Enquanto isso, dois pássaros imensos estão resistindo a todas as possíveis fronteiras impostas por este mundo do bicho-homem: *Uirassu foi rever a cordilheira / Gavião grande é bicho sem fronteira*.

A estrofe seguinte, *Cutucurim / Gavião-zão / Gavião-ão*, irá nos remeter ao universo sonoro de Guimarães Rosa, sendo que agora, ao citar a ave “cutucurim” (que é o nome do grande “gavião de penacho”, em tupi), o poeta logo nos dá a tradução do termo brasílico, nos versos: “Gavião-zão / Gavião-ão”. Aparece então, na canção, um ser “guardião”, por excelência, do “domínio do cru” na mata: *Caapora do mato é capitão / Ele é dono da mata e do sertão / Caapora do mato é guardião / É vigia da mata e do sertão/ Yauaretê, Jaguarê*. Em franca oposição ao bicho-homem de

“borzeguim”, este é um menino-índio com o “pé no chão” e “dono da mata” ⁵⁵. Aqui outra vez, entramos no universo mitológico quando o eu-lírico nomeia a “onça verdadeira”, o “Yauaretê” (em tupi), que também é o nome de um conto de Guimarães Rosa: “Meu tio o Iauaretê”. Neste conto, o narrador-protagonista é um ser meio homem, meio onça, que narra sua própria história: o delírio de uma consciência ininterruptamente dilacerada entre querer ser um bicho feroz (a “onça verdadeira”), e não poder se livrar de sua condição humana. O mesmo lugar de onde o poeta entoa sua canção: o limiar entre os domínios da mata selvagem e os da civilização, ou entre a “água” e o “fogo”.

A estrofe 17 inicia-se com os versos *Deixa a onça viva na floresta / Deixa o peixe n'água que é uma festa*, que compactuam com o sentimento de “harmonia ativa” da natureza, conforme os poetas do Romantismo já o pressentiam, desde Wordsworth a Walt Whitman. Assim como, servem para prenunciar a reiteração paralelística dos versos, *Deixa o índio vivo / Deixa o índio / Deixa, deixa*, que vão finalizando a estrofe enfaticamente conforme a formalização de uma proposta estética da canção: dar maior expressividade e tensão dramática ao seu próprio lirismo.

Os versos finais, *Dizem que o sertão vai virar mar / Diz que o mar vai virar sertão*, são também reiterados para enfatizar a mensagem final, *Deixa o índio / Deixa, deixa*, fazendo assim ecoar em nossa imaginação o adágio popular nordestino atribuído a Antônio Conselheiro (“O sertão vai virar mar...”). Sendo essa uma profecia sertaneja que paira eternamente na paisagem dos sertões profundos do nosso país, através das vozes de cantadores, repentistas e poetas. Este adágio tem uma total correspondência com o sentido da própria canção. É uma “promessa de vida” em nossos olhos, ouvidos e corações, reverberando o sentimento indignado de uma “canção de protesto” não-convencional. O alerta de uma sabedoria sensitiva e amorosa à assustadora capacidade destrutiva e predatória daquela “eterna ingratidão”, como já nos disse Drummond sobre o bicho-homem (*apud* JOBIM, 1995, p. 23). Afinal, o eu-lírico aparenta pertencer mais ao reino dos animais do que ao mundo dos homens. Como disse uma vez Chico Buarque, sobre o caráter de seu amigo e parceiro musical:

Acho que esta ligação dele com os bichos já existia desde o começo. Já estava em *Praias desertas*. A natureza é muito presente na música do Tom. Esse Tom do mato, eu não conheci. Só de ouvir falar. Eu nunca viajei com o Tom. Nosso contato era carioca. Ele passou uns

⁵⁵ Caapora é uma palavra tupi que significa “morador da mata” (*caá*, mato; *porá*, habitante) (CASCUDO, 1988, p.177-178).

dias comigo em Roma e eu sentia o Tom um peixe fora da água ali. Ele estranhava a cerveja, estranhava tudo, queria voltar ao Leblon. Era seguramente um animal carioca (apud SOUZA, *Op. cit.*, p. 62).

A canção **Borzeguim** é um solo fértil para entendermos a complexa construção da paisagem nas canções de Tom Jobim. Pois se no início da canção há o convite para a celebração do desfrute imanente da mata, como se estivéssemos aparentemente no *locus amoenus* de uma Arcádia primitiva, logo em seguida, estaremos imersos no território de uma natureza mediada pelo calendário cristão (conforme o verso inicial *Hoje é sexta feira da paixão*). Em seguida, iremos vivenciar o panteísmo cósmico deste terreno movediço permeado das crenças mitológicas da natureza (pois *Todo dia é dia santo*), enquanto somos convidados a entrar em contato direto com a Mata Atlântica em sua presença vibrante, imensurável e absoluta (como em *Escuta o mato crescendo em paz / Escuta*). Como se o olhar do poeta ao completar um ciclo vital, fosse perdendo o compasso de sua lógica sentimental, para se aproximar com os pés descalços da vida selvagem e nos convidar para um devir: um “vir a ser” lírico em plena comunhão com a paisagem natural.

3. RAMAGENS

Estou fazendo letras, coisa que nunca fiz com esta força. Fiz letras, sim, mas falando de Corcovado, etc. “Matita” fala outra linguagem, não é música romântica, não tem amor nem mulher. Também foi importante para mim fazer a letra de “Águas de março”. Aí falo de um troço que eu estou vendo, que é mesmo, sem mentira. Claro que esta linguagem eu devo a muitas pessoas que eu admiro, a Guimarães Rosa, a Drummond, a Mario Palmério. Mas só se pode roubar a quem se ama (JOBIM, 2002, p.119).

3.1 Paideia jobiniana: a “arte do encontro” entre músicos e poetas

Podemos pensar nas diversas intertextualidades literárias que permeiam a poética jobiniana, conforme entrevimos na pluralidade de vozes que parecem reverberar nas canções analisadas. Afinal, “o Texto não é coexistência de sentidos, mas passagem, travessia; não pode, pois, depender de uma interpretação, ainda que liberal, mas de uma explosão, de uma disseminação. O plural do Texto deve-se, efetivamente, não à ambiguidade de seus conteúdos, mas ao que se poderia chamar de *pluralidade estereográfica* dos significantes que o tecem” (BARTHES, 2004, p.70). Um exemplo paradigmático desta *pluralidade estereográfica* das canções de Tom Jobim é a escuta da canção de **Águas de março**, que comporta um movimento de recepção poética comparável ao da leitura textual:

O leitor do Texto poderia ser comparado a um sujeito desocupado (que estivesse distendido em si todo imaginário); esse sujeito bastante vazio passeia (...) no flanco de um vale em cujo fundo corre um *oued* (o *oued* foi colocado aí para atestar certo estranhamento); o que ele capta é múltiplo, irreduzível, proveniente de substâncias e de planos heterogêneos, destacados: luzes, cores, vegetação, calor, ar, explosões tênues de ruídos, gritos agudos de pássaros, vozes de crianças do outro lado do vale, passagens, gestos, trajes de habitantes aqui perto ou lá longe; todos esses incidentes tão parcialmente identificáveis; provêm de códigos conhecidos, mas a sua combinatória é única, fundamenta o passeio em diferença que nunca poderá repetir-se senão como diferença (BARTHES, *Op. cit.*, idem).

Ao passearmos pelos vales onde correm os férteis regatos das canções jobinianas (pois *oued* significa “riacho”, em árabe), iremos encontrar uma multiplicidade de “incidentes tão parcialmente identificáveis” em outras líricas modernas, porém com uma “combinatória única” de sons e sentidos poéticos que as tecem. Eis o desafio deste labor acadêmico: mergulhar nas águas correntes da lírica jobiniana para auscultarmos “o

vigor primitivo da natureza” (Thoreau *apud* SCHAMA, *Op. cit.*) que, por acaso, ainda ressoa dentro de nós. Afinal, estamos imersos na lírica de um músico que, além de aparentar um profundo sentimento de pertinência ao mundo natural, tem plena consciência de sua paideia poética:

Eu teria sido provavelmente um literato, se não tivesse perdido meu pai. Eu o teria seguido. (...) Teria me ensinado toda essa coisa que o pai do Chico Buarque ensinou para ele. Mas não tive com meu pai o convívio de que precisava. Esse negócio de poesia acho que nasce um pouco com a gente. A gente é poeta ou não. É um pouco uma herança, uma maneira de ver o mundo. Descobre-se Cassiano Ricardo, Alceu Wamosy, Manuel Bandeira, Gonçalves Dias, Bilac, Augusto dos Anjos (*apud* SOUZA, 1995, p.36).

O fato de seu pai, Jorge Jobim, ter sido um poeta parnasiano (tendo publicado uma coletânea de poemas com Alberto de Oliveira, no final da década de 1920), realmente deixou um legado poético confesso em sua obra: “uma maneira de ver o mundo” (embora seu pai tenha falecido quando o compositor tinha apenas 8 anos). Entretanto, o mais notável é o modo como o pluralismo das diversas leituras jobinianas (que navegaram desde o nativismo romântico de Gonçalves Dias ao modernismo de Cassiano Ricardo e Manuel Bandeira, passando pelo parnasianismo de Bilac, ou pelo simbolismo de Alceu Wamosy e Augusto dos Anjos), foi desaguar em uma poética singular como uma “disseminação”, capaz de sedimentar “o passeio em diferença” (BARTHES, *idem*, *ibidem*) pela lírica de suas canções.

Segundo sua biografia, Tom Jobim teve uma educação repleta de livros, poesia e muita cantoria familiar. Conforme já mencionado anteriormente, desde sua primeira infância, sua casa era uma autêntica “escola no éden”:

Todo dia era dia de música naquele sobrado em Ipanema. Ali moravam D. Nilza [sua mãe], Celso Frota Pessoa [seu padrasto], Tom e Helena [sua irmã] no andar de baixo, a irmã [de sua mãe] Yolanda com o marido João, um violonista clássico, e dois filhos no de cima. (...) A música levava ali o reforço do violão popular do irmão mais novo de D. Nilza, Marcelo Brasileiro de Almeida, e da voz de soprano de sua mãe, Emília, a vovó Mimi, que tocava piano. Com exceção do avô Azôr que, segundo Tom, não reproduzia sequer um toque de corneta, e do pai Jorge Jobim, “um surdo musical”, todos eram cantores. Cantores e professores, todos davam aulas e desse mutirão surgiu o embrião do Colégio Brasileiro de Almeida, fundado por D. Nilza. A escolinha, a princípio, funcionava ali mesmo dentro de casa, uma creche familiar. Mais tarde, o colégio cresceu e obrigou a família a se mudar para outra casa, na Rua Redentor. Esse ambiente especialmente carioca dos Brasileiro de Almeida, instalou-se no cenário da Ipanema selvagem dos anos 40 (SOUZA, 1995, p.27)

Entre cantores e professores familiares ia crescendo o pequeno músico naquela “Ipanema selvagem”. Sua mãe, Nilza, era professora e chegou a fundar um jardim de infância na própria casa em que moravam, em 1938 (que, em 1946, viraria o *Colégio Brasileiro de Almeida*). Além dos estudos eruditos ao piano, desde os 13 anos, o jovem Jobim já conhecia os cânones da literatura nacional em voga na época, a partir das leituras escolares de Olavo Bilac, Euclides da Cunha e Augusto dos Anjos, entre outros.

Entre os estudos obrigatórios, dividido entre a leitura dos livros e das partituras, o jovem Jobim também se interessava pela música popular muito além dos freqüentes saraus familiares: seu tio materno, Marcello Brasileiro de Almeida, era o mais “boêmio da família”, e “Tom gostava de ouvi-lo falar dos grandes poetas e do seu repertório de músicas populares. Marcello compunha canções bonitas, fazendo música e letra” (JOBIM, 1996, p.57). Além disso, seu outro tio materno, João Lyra Madeira, além de engenheiro e astrônomo, era um exímio violonista (chegando a estudar com o conhecido mestre do violão erudito, Isaías Sávio) e em sua casa, Tom Jobim costumava ir só para ouvi-lo tocar Bach, Tárrega e Villa-Lobos (JOBIM, *Op. cit.*, idem). Sendo este compositor brasileiro uma das inspirações musicais que mais o acompanharia por sua vida e obra, como ele afirmou quando ouviu pela primeira vez uma de suas peças sinfônicas, o “Choro n.10”:

Quando o disco começou a tocar, eu comecei a chorar. Ali estava tudo! A minha amada floresta, os pássaros, os bichos, os índios, os rios, os ventos, em suma, o Brasil. Meu pranto corria sereno, abundante, chorava de alegria, o Brasil brasileiro existia e Villa-Lobos não era louco, era um gênio (JOBIM, 2002, p.153).

Deste modo, podemos afirmar que a formação musical jobiniana foi pautada por dois grandes afluentes que viriam desaguar de forma potencializadora em sua obra: a simultânea paixão pela música clássica e pela canção popular brasileira. Como afirma o crítico e compositor, J. Jota de Moraes:

(...) De Bach ele compreendeu o valor de desenhar com clareza um recorte melódico e o entrelaçamento, simultâneo, de várias melodias. De Chopin ele recebeu o gosto pelas melodias inesperadas, ondulantes e altamente expressivas. (Não por acaso, *Insensatez*, de Tom, lembra um dos prelúdios de Chopin). De Villa-Lobos ele herdou a capacidade exuberante de tingir com cores brasileiras, fortemente rítmicas, trechos inteiros de suas músicas. E de Debussy tomou de empréstimo certos elementos de uma harmonia altamente reticente, onde os acordes como que pairam no ar. (...) Jobim soube colocar a serviço de sua música, de raiz popular, todos esses elementos pertencentes a uma

outra esfera. E, com isso, foi capaz de enriquecer grandemente a música popular brasileira, que, a partir de sua intervenção, passou a servir de modelo para a música popular de outros países (JOTA DE MORAES, 1982, p.02).

Ao unir com maestria elementos pertencentes às duas esferas musicais distintas, o compositor ainda nos daria uma boa pista deste genuíno hibridismo criativo: “Ah, eu sou um mestiço de popular com erudito. Sou um eruditinho” (*apud* CASTRO, 1999, p.33), assim, como afirmou uma vez:

O culpado é o Mario de Andrade. Ele disse: façam música brasileira. (...) O pedido dele foi atendido. Eu tive uma formação misturada. Dois departamentos: a professora de piano, Chopin, Mozart, Bach, Stravinski, Debussy, de um lado da rua. Ary Barroso, Pixinguinha, Caymmi, Noel, de outro (*apud* BARBOSA, 1991, p.14).

Para entendermos essa peculiar paideia musical jobiniana, basta olharmos para a diversidade dos nomes de seus mestres confessos. Em 1984, o cineasta Nelson Pereira dos Santos viria a produzir o documentário de TV intitulado, *A música segundo Tom Jobim*, cuja lista de mestres homenageados pelo compositor incluía Pixinguinha, Custódio Mesquita, Noel Rosa, Radamés Gnatalli, Ary Barroso, Geraldo Pereira, Dorival Caymmi e, é claro, Villa-Lobos.

Um drummondiano apaixonado

Aos 17 anos, Tom Jobim já recitava de cor poemas inteiros de autores modernistas, como por exemplo, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade (que acabava de lançar com bastante sucesso o livro *A rosa do povo*). Como ele mesmo se lembra de sua vida boêmia em meados dos anos 40, em uma saudação ao aniversário de 80 anos do poeta mineiro:

(...) onde batíamos calçada e recitávamos tua poesia, de cor, às vezes quase chorando. (...) Puxávamos angústia e tome Carlos Drummond! Tínhamos vindo de Bilac, Cassiano Ricardo, Raul de Leoni, Jorge de Lima, Augusto dos Anjos, Alceu Wamosy, Vicente de Carvalho, Manuel Bandeira e, de repente, descobrimos essa papafina, essa quintessência, essa cocaína, o ultramoderno Carlos Drummond de Andrade! Poeta futurista. Éramos poucos a saber do secretíssimo Carlos. Os mais velhos reagiam. Éramos todos comunistas e íamos salvar o mundo e o Brasil, principalmente. Todos revolucionários. *A rosa do povo* era nossa, era minha (*apud* CABRAL, *Op. cit.* p.54).

Como notamos, a identificação coletiva com a lírica drummondiana era uma protéica “papafina” que alimentava os anseios juvenis de toda uma geração de universitários, poetas, jornalistas e novos intelectuais que aportavam na Cidade Maravilhosa nos anos 40⁵⁶. O que aqui nos chama a atenção é o fato do compositor ter estado desde sua juventude em sintonia com a modernidade e o refinamento poético da estética drummondiana, talvez como forma de se libertar de suas próprias “angústias”, como ele parece nos informar. Como se, desde aqueles tempos juvenis, o compositor já pressentisse a necessidade de uma profunda renovação estética que pairava sobre a poesia nacional e, mais tarde, sobre a canção popular brasileira, e da qual, ele seria um de seus maiores revolucionários.

Em 1946, começa a trabalhar como pianista em bares e boates da Zona Sul carioca, entre eles, *French Can Can*, *Tudo Azul*, *Sacha's*, *Ranchinho do Alvarenga* e *Vogue*, iniciando um período que duraria até meados dos anos 50 e, como vimos, seria chamado pelo próprio compositor de “cubo das trevas”, por ter que trocar a noite pelo dia para garantir o seu sustento. Em 1949, então com 22 anos, casava-se com Thereza Otero Hermann, com a qual namorava desde os 16 anos, tendo a poesia modernista como uma constante aliada, como ela recorda daqueles tempos apaixonados:

Nos conhecemos quando eu tinha 12 anos, sem cultura nenhuma, e ele já com uma certa leitura. Lia poemas para mim. Poesias de Manuel Bandeira, do nosso maior poeta, Carlos Drummond de Andrade, que ele adorava, e de outros, como Jorge de Lima. Levava um livrinho para a praça para ler poesia. Eu ficava deslumbrada com aquilo, mas me sentia sempre como alguém que não estava à altura daquelas maravilhas (*apud* SOUZA, 1995, p.37).

Outro fato revelador desta sedutora paixão pela lírica drummondiana e que iria se estender por toda a vida do compositor,⁵⁷ está em uma experiência quase onírica vivida por um de seus parceiros da fase das “canções mateiras”, do início dos anos 70, Paulo César Pinheiro:

Tom era meio viciado em leitura. Lembro de um fato interessante que guardo com carinho. Numa das reuniões da casa dele, lá pelas quatro da manhã, pouco antes de azular, foi me dando um sono retado, eu me encostei. (...) Acordei com o Tom lendo para as pessoas. Ele com um livro do Drummond, por quem é apaixonado. Acordei com uma frase,

⁵⁶ É desta época, o início da amizade entre Tom Jobim e o poeta amazonense Thiago de Mello, pois esse se tornaria um de seus mais assíduos companheiros de praia e boêmia (CABRAL, *idem*, p.55).

⁵⁷ Um fato que denota essa obsessão jobiniana pela lírica de Carlos Drummond de Andrade foi o fato de que, quando o compositor se apaixonou por sua segunda mulher, Ana Beatriz Lontra, em 1975, ele a presenteou com uma antologia poética do celebrado poeta de Itabira (SOUZA, *Op. cit.*, p.46).

parecia um sonho, mas a frase me fez despertar. (...) Estava amanhecendo. Na hora da despedida, ele pegou o livro e me deu. “Olha, esse livro eu vou te dar”. Fez uma dedicatória naquele livrão de obras completas, com capa de couro. Devia ser livro de cabeceira dele, livro querido, livro igual partitura (*apud* SOUZA, *Op. cit.*, p.37)

Se para o parceiro do compositor o “livro” era igual a uma “partitura” (uma comparação bem justa e apropriada para nosso estudo), podemos entrever que a poesia e a música sempre andaram juntas na obra de Tom Jobim: eis a herança da *poiesis* milenar na palavra cantada jobiniana. Como já nos perguntamos uma vez durante esse trabalho: o ouvido musical é que conduz o olhar poético jobiniano? Ou não seria a escuta lírica do músico-poeta a responsável pela amplitude deste olhar sonoro? Afinal, não podemos separar olhos e ouvidos na obra jobiniana, pois nela tudo é poesia... Como nos quer fazer entender o próprio poeta Drummond, ao celebrar o 50º. aniversário do compositor, em um artigo em sua homenagem:

Porque Tom é isso aí: o vibrátil rapaz da cidade, que leva para Ipanema e Leblon uma alma ressoante de rumores da floresta, perto da qual ele nasceu. (...) Tom Jobim, deputado eleito pelos sabiás, canários e curiós para falar, não aos povos da Zona Sul, mas a toda criatura capaz de ouvir e de entender pássaros, trazendo-nos uma interpretação melódica da vida. Isso que ele faz tão bem, cativando a todos. Ou a quase todos, pois seria vão esperar que os amantes do barulho erguido à categoria de música estimassem o antibarulho, o refinamento do som organizado em fonte de prazer estético e explicação do homem por si mesmo (ANDRADE, 2009, s.p.)

Ao reconhecer na obra jobiniana “o refinamento” musical como uma “fonte de prazer estético”, o poeta mineiro parece encontrar no compositor o próprio Orfeu “dividido” que clamava na primeira estrofe de seu poema “Canto órfico” (do livro *O fazendeiro do ar*, de 1953): *A dança já não soa, / a música deixou de ser palavra, / o cântico se alongou do movimento. / Orfeu, dividido, anda à procura / dessa unidade áurea, que perdemos (...)*. Como se a música prazerosa de Tom Jobim, com sua lógica corpórea e sensorial, fosse a antítese do niilismo que a poesia modernista de Drummond parecia se deparar. Pois, na canção jobiniana, a música jamais “deixou de ser palavra” e a poesia sempre se fez música.

Um padrinho dionisíaco

A partir do início dos anos 50, a vida profissional do compositor carioca estava dividida entre o mergulho na vida noturna dos *night-clubs* da Cidade Maravilhosa e o trabalho diurno na *Rádio Clube do Brasil*, como pianista. Em 1952, começa a trabalhar na gravadora *Continental* como arranjador, apadrinhado pelo pianista e compositor Radamés Gnatalli, em cuja profissão fazia parte escrever as canções de compositores que não conheciam a linguagem das partituras (como foi o caso de Monsueto, para quem Jobim grafaria o clássico **Mora na filosofia**). No mesmo ano, “quando os discos rodavam a uma velocidade de 78 rotações por minuto e tinham apenas uma gravação de cada lado” (JOBIM, 2002, p.21), ele já estava escrevendo arranjos para a multinacional *Odeon*, e em 1953 teria sua primeira composição gravada: **Incerteza** (parceria com Newton Mendonça), interpretada por Mauricy Moura (em disco da gravadora *Sinter*). Como já vimos, o primeiro sucesso de Tom Jobim como compositor se daria no ano seguinte, com a gravação de **Teresa da praia**, por Dick Farney e Lúcio Alves, e com a gravação do disco **Sinfonia do Rio de Janeiro**, ambas obras em parceria com o músico paraense Billy Blanco. Em 1955, Jobim estréia como regente no programa “Quando os maestros se encontram”, na *Rádio Nacional*, e no ano seguinte, assume a direção artística da gravadora *Odeon* (cargo que ocuparia até 1958).

Foi nesse contexto profissional que, um dia, ao chegar aos estúdios da gravadora *Continental*, o então renomado poeta e diplomata, Vinícius de Moraes, fez uma pergunta ao amigo e compositor Paulo Soledade: “Paulinho, estou precisando de um maestro, que me ajude numas músicas que vou fazer... Você tem algum?”. E o amigo: “Tom Jobim...”. Então, continua: “Tem um problema: ele é moderno. Bebe bonito, conhece poesia e passa a madrugada lendo Drummond. Pode ser perigoso...” E o poeta, então, logo interrompe: “Mas é um sujeito exatamente assim que eu quero!” (CASTELLO, 1994, p.186). O resto da história que daria na “arte do encontro” entre Vinícius de Moraes e Tom Jobim é bem conhecida: os dois seriam formalmente apresentados em 1956, no bar Vilariño, no centro da cidade, pelo jornalista Lúcio Rangel. Nesta ocasião, Vinícius o convidaria para compor a música de sua peça teatral, *Orfeu da Conceição*, e Jobim teria humildemente perguntado: “Mas tem um dinheirinho nisso?”⁵⁸.

⁵⁸ Na realidade, os dois já se conheciam informalmente no “Clube da Chave” (famoso reduto da boêmia carioca localizado no “Posto Seis” de Copacabana, de propriedade do compositor Humberto Teixeira e

Segundo José Castello, a relação de Vinícius de Moraes com seus parceiros musicais seria sempre norteadada pela grandeza, mas, neste caso, ele “se aproveitou de Tom como escudeiro para travar uma luta sem tréguas contra o cerebralismo e o formalismo que já invadia a poesia brasileira” (CASTELLO, 1997, p.23). Seguindo esse viés, a parceria jobiniana veio “limpar o caminho para o que Vinícius mais buscava: uma arte direta, sem maneirismos, sem rebuscamentos; que falasse da vida normal das pessoas normais, sem grandes dramas, sem interrogações pontiagudas a respeito da realidade; que servisse de deleite, e não de purgação” (CASTELLO, *Op. cit.*, p.24). Como se a poética musical de Tom Jobim fosse capaz de “limpar” a escrita abundante do poeta, para lhe dar um maior despojamento e um tratamento mais comedido com as palavras (uma “bendita avareza”, como ainda afirma Castello). De fato, a estética jobiniana ajudaria em muito a desintelectualizar a lírica amorosa de Vinícius.

A parceria poético-musical, Tom e Vinícius, iniciada a partir das canções de *Orfeu da Conceição*, renderia, nada mais, nada menos, 56 canções (uma obra passível de uma minuciosa análise poético-musical ainda a ser feita). Talvez o motivo de uma parceria tão fecunda seja o fato de que Vinícius de Moraes era também um compositor dotado de um apurado talento musical (são de sua autoria individual, as canções: **Medo de amar, Ai quem me dera, Pela luz dos olhos seus, Valsa de Eurídice, Tomara**, entre muitas outras obras-primas), fato que contribuiu bastante com o processo de criação musical da dupla. *A priori*, o “método de criação” estabelecido entre eles, era que Vinícius “preferia receber a música pronta, ainda que ela se modificasse inteiramente depois no contato com a poesia” (CASTELLO, *idem*, p.23). Todavia, ocorreriam algumas exceções, pois a generosidade de ambos para receberem sugestões mútuas durante o processo criativo seria sempre uma constante.

As primeiras canções da dupla, produzidas para o espetáculo *Orfeu da Conceição*, foram feitas a partir dos rascunhos que Vinícius de Moraes forneceu à Jobim naquele encontro, para que, dias depois, eles se reunissem no apartamento do pianista (na Rua Nascimento Silva, 107), como lembra o poeta: “Tom mostrou-me alguns temas apenas esboçados. (...) Era exatamente o que eu sonhava, aquela música poética em modo plagal, profundamente amorosa no seu lirismo” (MORAES, 2008,

freqüentado por artistas como Dolores Duran, Ary Barroso e Fernando Lobo), como lembra com saudade Vinícius de Moraes: “Eu o conhecera, juntamente com Donato e João Gilberto, aí por 1953, na época do finado Clube da Chave, e as canções do jovem compositor carioca constituíam realmente uma novidade: *Teresa da praia*, feita com Bonfá, *Foi a noite, Sem você*; havia algo ali de novo que ainda não se encontrara totalmente” (MORAES, 2008, p.136).

p.136). Assim, a poética musical jobiniana seduziria o ouvido musical do “Poetinha” desde os seus primeiros acordes. *Se todos fossem iguais a você* (1956), por exemplo, foi a primeira das canções a nascer:

“O samba saiu ali mesmo, na hora, nós procurando juntos as harmonias, o encadeamento das frases musicais como fazemos comumente: sem que com isso eu queira dizer que participei da feitura, pois é sempre Tom que encontra a melhor solução harmônica. E ali mesmo eu fiz a letra, logo que a composição foi estruturada” (MORAES, *Op. cit.*, p.136).

Em seguida, viriam, respectivamente, os sambas: **Lamento no morro**, **Mulher, sempre mulher** e **Em nome de mulher** (todas canções pertencentes à mesma safra do espetáculo teatral *Orfeu da Conceição*). Já a canção **Chega de Saudade** (1958) teve um processo de criação seguindo o “método” estabelecido entre eles. Tom Jobim, após uma proveitosa estadia criativa no sítio em Poço Fundo, chegou à casa do poeta com uma idéia no violão:

“Era uma graça total, com um tecido melancólico e plangente; e bastante “chorinho lento” no seu espírito. (...) Aquilo sim, me parecia uma música inteiramente nova, original: inteiramente diversa de tudo que viera antes dela, mas tão brasileira quanto qualquer choro de Pixinguinha ou samba de Cartola. Um samba todo em voltas, onde cada compasso era uma nota de amor, cada nota uma saudade de alguém longe” (MORAES, *idem*, p.139).

Estava nascendo ali a gênese musical da Bossa Nova. A “arte do encontro” dos dois compositores, além de gestar algumas das principais canções do movimento estético-musical que mudaria irreversivelmente os rumos da Música Popular Brasileira do século XX, foi um divisor de águas na obra de ambos. Vinícius teria sua poesia mais concisa e menos formalista, e Jobim ganharia uma poética mais dionisíaca e impregnada de um “sentimentalismo”, pois “Vinícius o guiara para a incompletude atordoante dos sentimentos” (CASTELLO, 1997, p.27).

Podemos pensar que o automeado período do “cubo das trevas” jobiniano, de 1946 aos meados dos anos 50, foi como uma alegórica descida ao Hades do compositor à vida noturna carioca, cujo “Orfeu tropical” mergulhou em busca de sua musa (sua música), em meio à melancolia dos sambas-canções e boleros daqueles tempos

notívagos, sem poder olhar para trás⁵⁹. Quando então aconteceu sua saída desta vida notívaga, aconteceu também sua escuta e seu olhar à poética solar de Vinícius de Moraes: uma transgressão inevitável como fonte de uma nova autenticidade. Afinal, “o olhar de Orfeu é, assim, o momento extremo da liberdade, momento em que ele se liberta de si mesmo, à liberdade de sua essência, à essência que é liberdade” (BLANCHOT, 1987, p.176), como o impulso libertador que também motiva toda obra literária, a “inspiração despreocupada” (BLANCHOT, *Op. cit.*, idem).

Um encontro que, além de ter articulado “a novidade e a tradição” (FERRAZ, *Op. cit.*, p.57), potencializou a palavra cantada gestada pelos dois parceiros com um impulso criativo que beirou ao sobrenatural, conforme comenta o compositor sobre esse encontro: “O poeta é terrível e suas palavras levam minhas mãos a acordes entre plantas retorcidas e longínguas galáxias” (JOBIM, 2002, p.31). Em 1958, ao ser lançado o germinal LP de Elizeth Cardoso, *Canção do amor demais*, o “Poetinha” deixaria manuscrito em sua contracapa um notável depoimento sobre sua parceria jobiniana:

(...) Ponha-se Antonio Carlos Jobim ao piano – e é difícil encontrá-lo longe de um – e, em breve, de dois ou três acordes, nascerá entre nós um olhar de entendimento; e de seus comentários cifrados (‘Isto são as pedras, poeta’; ‘Os pequenos caracóis listrados debaixo das folhas secas, ‘Chegamos à galáxia’), eu terei sabido extrair exatamente o que ele me quer ouvir dizer em minha letra. E nunca houve entre nós quaisquer reservas no sentido de um tirar o outro do impasse durante o trabalho. É possível mesmo que tudo isso se deva ao fato de que ele crê na poesia da música e eu creio na música da poesia (*apud* CABRAL, *Op. Cit.*, p.134).

E quanto mais Jobim acreditou na “poesia da música”, assim como Vinícius também acreditava na “música da poesia”, mais suas obras puderam se tornar uma estimulante experiência emocional e sensorial para quem as escutam. Pura “água de beber” para alimentar a vida de todos nós, como diz uma de suas parcerias iniciais, **Eu não existo sem você** (1957): (...) *Assim como uma nuvem / Só acontece se chover / Assim como o poeta / Só é grande se sofrer // Assim como viver / Sem ter amor não é viver / Não há você sem mim / E eu não existo sem você.*

⁵⁹ Conforme a mitologia grega, “Orfeu é o homem que violou a proibição e ousou olhar o invisível” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1987, p.663), e sua etimologia está relacionada à obscuridade (“órphne”), ao “obsuro” (“orphnós”).

Outro parceiro que deixaria uma marca peculiar na obra jobiniana foi o músico, pianista e compositor Newton Mendonça, seu amigo desde os 13 anos de idade. Uma amizade pautada principalmente pela paixão pela música, compartilhada ao redor das teclas do piano e que renderia canções feitas literalmente a quatro mãos, entre diversos sambas-canções e bossa-novas⁶⁰.

A parceria New-Tom ultrapassou as pautas musicais. A década de cinquenta foi, sem dúvida o tempo fértil da sementeira, do plantio das idéias estéticas que viviam das descobertas e invenções da dupla, das propostas musicais que eles conformavam em belas canções, sambas e sambas-canções. Foi o tempo fecundo da criatividade, de diálogo profícuo entre aqueles dois rapazes que sonhavam com uma música nova, nascida da (cons)ciência, do cotidiano, dos corações de ambos. (...) que trocavam e repartiam os bens da vida e do convívio com verdade e alegria. Que se uniam, iguais e verdadeiros, na hora de criação. Planejavam fazer música, viver da música, lutar pela música eternamente. Até o fim. E juntos. Foram mais que amigos. Foram irmãos. Parceiros na arte e na vida (CÂMARA, 2001, p.50).

Um sonho mútuo de reinventar a música popular brasileira que seria apenas interrompido com a morte prematura deste parceiro em 1960. Apesar desse trágico incidente, não seria mais possível reverter a novidade estética das canções da dupla que pautaram boa parte da gênese da Bossa Nova: **Caminhos cruzados**, **Discussão**, **Meditação**, **Desafinado** e **Samba de uma nota só**. Uma safra de canções marcadas por uma acentuada lírica passional (como apontam as letras de **Brigas** e **Discussão**, ao tratarem de crises amorosas em busca de uma reconciliação) e pela efemeridade da simbologia amorosa de **Meditação**, assim como pela metalinguagem bem-humorada de **Samba de uma nota só** e **Desafinado**.

Todas essas canções citadas são fundamentais para entendermos a *pluralidade estereográfica* (BARTHES, *Op. cit.*) da lírica jobiniana, como denotam também as letras das canções da década de 50 compostas com a precoce cantora e compositora Dolores Duran: **Se é por falta de adeus** (1955), **Por causa de você** (1957) e **Estrada**

⁶⁰ As canções de Newton Mendonça e Tom Jobim que foram gravadas são, respectivamente: *Incerteza* (1953), *Teu castigo* (1955), *Foi a noite* (1956), *Só saudade* (1956), *Luar e batucada* (1956), *Caminhos cruzados* (1958), *Discussão* (1958), *Desafinado* (1958), *Meditação* (1959), *Perdido nos teus olhos* (1959), *Samba de uma nota só* (1960), *Brigas* (1960), e *Domingo azul do mar* (1961) (CÂMARA, *Op. cit.*, p.88). Vale notar que o nome do segundo LP de João Gilberto, *O amor, o sorriso e a flor* (1960), do qual Tom Jobim atuou como produtor, arranjador e pianista, foi extraído da estrofe inicial da canção *Meditação*, de Tom e Newton Mendonça: *Quem acreditou / No amor, no sorriso e na flor / Então sonhou, sonhou... / E perdeu a paz / O amor, o sorriso e a flor / Se transformam depressa demais (...)*.

do sol (1958), e com o compositor Billy Blanco: as citadas, **Sinfonia do Rio de Janeiro** e **Teresa da praia** (ambas de 1954).

Outro importante parceiro jobiniano foi o produtor musical, Aloysio de Oliveira, cuja parceria rendeu as canções: **Dindi**, **Eu preciso de você**, **Demais**, **De você eu gosto** (todas de 1959), **Samba torto** (1960) e **Inútil Paisagem** (1963). Aliás, a lírica desta última canção é bem pertinente à tópica da natureza, pois trata da insuficiência da beleza da paisagem natural para um sujeito lírico à espera solitária da conjunção amorosa: *Mas pra que / Pra que tanto céu / Pra que tanto mar / Pra que // De que serve esta onda que quebra / E o vento da tarde / De que serve a tarde / Inútil paisagem // Pode ser / que não venhas mais / Que não venhas nunca mais// De que servem as flores que nascem / Pelo caminho / Se o meu caminho / Sozinho / É nada*. Um espírito poético que é compactuado pela já citada canção individual jobiniana **Vivo sonhando** (1963), composta no mesmo período: *E eu a falar em estrelas, mar, amor, luar / Pobre de mim que só sei te amar*.

Entre as parcerias acima, vale destacar a lírica da citada canção **Dindi**, pois trata-se de uma declaração de amor a uma paisagem pastoril⁶¹:

Dindi (1959) Tom Jobim/Aloysio de Oliveira

Céu, tão grande é o céu
E bandos de nuvens que passam ligeiras
Prá onde elas vão
Ah! eu não sei, não sei
E o vento que fala nas folhas
Contando as histórias
Que são de ninguém
Mas que são minhas
E de você também

Ah! Dindi
Se soubesses do bem que eu te quero
O mundo seria, Dindi,
Tudo, Dindi
Lindo Dindi

Ah! Dindi
Se um dia você for embora

⁶¹ Para não cairmos na tentação de entender que o vocábulo “Dindi” possa se referir ao nome próprio de uma mulher, vale apontar que esse nome é uma corruptela carinhosa de “Dirindi”: o nome como é conhecida uma trilha que margeia um regato próximo ao refúgio familiar de “Poço Fundo” (o assumido *locus amoenus* jobiniano). (JOBIM, 1996, p.102).

Me leva contigo, Dindi
Fica, Dindi
Olha Dindi

E as águas deste rio
Aonde vão, eu não sei
A minha vida inteira
Esperei, esperei

Por você, Dindi
Que é a coisa mais linda que existe
Você não existe, Dindi

Olha, Dindi
Adivinha, Dindi
Deixa, Dindi
Que eu te adore, Dindi... Dindi

Esta canção é uma confissão quase autobiográfica aos elementos da paisagem: ao “céu”, às “nuvens”, ao “vento”, e às “águas” do rio que vão indo para o desconhecido. Suas primeiras duas estrofes são bastante reveladoras do sentimento poético de um eu-lírico que, ao tentar “ler” a natureza, realiza um breve e expressivo monólogo dramático. Ao se perguntar “pra onde vão as nuvens”, ele mesmo responde: “Ah, eu não sei...”. E ao ouvir as histórias do “vento que fala nas folhas”, ele descobre que “elas são de ninguém” (mas que também são, paradoxalmente, de todos: “minhas e de você também...”). Ao entoar: *Ah, Dindi / Se soubesses do bem que te quero / O mundo seria, Dindi / Tudo, Dindi / Lindo, Dindi*, a canção assume ao que veio, tornando-se uma entusiasmada declaração de amor às águas do rio como uma entrega aos braços da mulher amada. A lírica de **Dindi** é mais uma manifestação de comunhão jobiniana com a natureza, ao tratá-la como uma potência vitalizadora feminina. Afinal, a fruição da natureza pode ser análoga ao prazer da união corpórea entre duas pessoas (sobre esse tema, valeria a pena fazer-se um estudo sobre as representações poéticas da natureza relacionada à sua potencialidade erótica, algo como procurar Nereidas, Iaras e Iemanjás escondidas nas paisagens).

Outra canção jobiniana que dialoga objetivamente com a natureza é **Correnteza** (1973), em parceria com o violinista e compositor Luis Bonfá. Seus versos iniciais, *A correnteza do rio / Vai levando aquela flor / O meu bem já está dormindo / Zombando do meu amor (...)*, denotam um monólogo poético repleto de analogias entre o sentimento amoroso e a natureza (a “flor” que vai sendo levada pelas águas, reflete o

pensamento da amada que “já está dormindo zombando” do amor). E que se espelhará na estrofe seguinte: *Na barranceira do rio / O ingá se debruçou / E a fruta que era madura / A correnteza levou (...)*, cuja “fruta que era madura” que “a correnteza levou” possa talvez representar o coração do eu-lírico. Mas a disjunção amorosa será resolvida com a chegada da amada com a estiagem: (...) *Depois da chuva passada / Céu azul se apresentou / Lá beira da estrada / Vem vindo o meu amor*. Conforme já comentado na primeira parte desse estudo, como uma “potencialidade solar” que vai desaguar nos versos finais da canção: *A correnteza do rio / Vai levando aquela flor / Eu adormeci sorrindo / Sonhando com nosso amor*. Uma corpórea sensação de êxtase entre o devaneio e a fruição da paisagem natural.

Um discípulo soberano

Eu era um garoto que, como os outros, amava a Bossa Nova e o Tom Jobim. Queria ser um compositor igual ao Tom Jobim. Não gostava mais das canções desesperadas. Só queria aquela música que era toda enxuta, porque derramada para dentro. Queria tocar piano igual ao Tom Jobim. (...) Noutro dia, inventou um acorde para o meu samba, ficou repetindo o acorde dele e dizendo “você é um craque”. (...) Vi *Águas de março* sendo rabiscada. Às vezes, acho que é o samba mais bonito do mundo (BUARQUE, 1990, p.23).

As canções em parceria de Tom e Chico Buarque são um capítulo a parte na obra jobiniana⁶². Eles se conheceram em meados dos anos 60 através do amigo mútuo Aloysio de Oliveira, que levou o jovem compositor de 22 anos ao apartamento do pianista na Rua Nascimento Silva: “O Aloysio me fez cantar o *Pedro Pedreiro*, que foi a primeira música que eu gravei. Eu não tinha gravado ainda, então foi entre 64 e 65, uma coisa assim (...) e depois o Tom foi para os EUA, parece... e só viemos a ter um convívio maior quando ele voltou, quando começou a nossa parceria, já em 67” (OLIVEIRA, 1996, s.p.). E através do “empenho” de Vinícius de Moraes, os dois passariam a compor juntos, pois Tom naquela época já considerava o futuro parceiro “musicalíssimo, o rei da melodia, com harmonias muito interessantes, pois usa acordes invertidos do violão, com a terça no baixo (JOBIM, 2002, p.101).

⁶² Os dois compositores compuseram, cronologicamente, **Retrato em branco e preto**, **Sabiá** (ambas de 1968), **Pois é** (1970), **Olha Maria** (1970), com Vinícius de Moraes, **Carta do Tom** (1977), **Estamos aí** (1977), também com Vinícius, **Eu te amo** (1980), **A violeira** (1983), **Meninos, eu vi** (1983), **Anos dourados** (1986), **Piano na Mangueira** (1992) e **Imagina**, a primeira canção composta por Jobim (em 1947) e que seria posteriormente letrada por Chico Buarque.

A primeira das canções composta pela dupla foi **Retrato em branco e preto**, que havia sido gravada por Jobim em versão instrumental no LP *A certain Mr. Jobim* (1967) com o nome de **Zingaro**, como lembra o próprio Chico:

Quando o Tom me deu essa música para fazer letra... engraçado que nesse comecinho não sei se era uma impressão minha ou se era real, eu tinha impressão que ele estava me dando uma força, ele insistia muito para eu fazer a letra - porque comparando com outras músicas que ele fez mais tarde, quando a gente já tinha uma amizade maior, era mais difícil fazer letra para o Tom, porque ele interferia demais.(...) aprovar assim de cara, pra mim foi ótimo eu não tinha muita segurança daquilo não, porque eu fui aprender a fazer letra com a prática, inclusive trabalhando com o Tom. De você tentar dominar a música do teu parceiro, entrar naquela música, fazer a letra que você imagina que o sujeito quer fazer com aquela música e tal. Eu era verde ainda para ser parceiro do Tom na época, e mais tarde, por exemplo, dez, vinte anos depois, quando eu já estava mais consciente do que eu estava fazendo, eu tinha de discutir com o Tom porque... (...) Porque o Tom era implicante com o negócio da letra, e eu tinha de discutir e tinha de convencê-lo, porque ele nunca me dobrou - só que aí eu tinha certeza do que eu queria, entende, ele brincava muito e tinha aquela coisa dele... (OLIVEIRA, *Op. cit.*, s.p.)

Como observa Chico Buarque, a preocupação estética de Jobim pela escolha certa das palavras - a “implicância com o negócio da letra” – iria se acentuar no decurso de sua obra, de modo que ele iria “interferir” cada vez mais em suas parcerias a partir dos anos 70, como em **Lígia** (1972), que acabou sendo assinada só por Tom Jobim apesar da contribuição da lírica buarqueana em seus versos⁶³, assim como, em **Piano na Mangueira** (1992), a qual receberia alterações na letra e na música mesmo depois de já ter sido letrada por Chico, como ele mesmo afirma: “Não tinha esse troço... ‘onde a cabrocha pendura a saia no amanhecer da quarta-feira...’ Ele fez isso depois...” (OLIVEIRA, *idem*, *ibidem*).

Outro sintoma dessa crescente e produtiva “implicância poética” jobiniana foi o fato de que desde o início dos anos 70, o compositor passaria a verter pessoalmente as letras de suas canções mais conhecidas para a língua inglesa, como foi o caso das versões de **Wave** (“Wave”) e **Samba de uma nota só** (“One note samba”), ambas gravadas no LP *Sinatra and Company* (1971), assim como, **Águas de Março** (“Waters of March”), gravada na versão americana do LP *Matita Perê* (1973), **Triste** (“Triste”),

⁶³ Segundo o site oficial de Tom Jobim (<<http://www2.uol.com.br/tomjobim>>), existem duas versões de letra de **Lígia**: “As duas são de Tom Jobim, mas a segunda tem alguns toques de Chico Buarque. Chico não quis, entretanto, aparecer como co-autor. Durante o momento político da ditadura militar, a censura mantinha o compositor sob rédeas curtas. E Chico, para poder expressar-se com mais liberdade nas letras que fazia, decidiu assinar suas composições com pseudônimos, como, por exemplo, Julinho da Adelaide”.

registrada no álbum duplo *Terra Brasilis* (1980), e também uma de suas mais conhecidas parcerias com Chico Buarque, **Anos dourados** (“Looks like december”), em 1986; assumindo um papel que desde o início de sua carreira internacional estivera sempre relegado aos versionistas americanos⁶⁴.

Conforme sua obra ia sendo reconhecida internacionalmente, também aumentava sua preocupação para que as letras originais de suas canções não fossem deturpadas em inglês, como aconteceu com a canção **Chega de saudade**, cuja versão intitulada “No more blues” (1962), de Jessei Cavanaugh e Jon Hendricks, acabou alterando bastante o sentido dos versos originais. Como observa oportunamente Vinícius de Moraes, ao exaltar a segunda partida de seu parceiro aos EUA, em crônica publicada no *Diário Carioca*, em 12 de novembro de 1964,:

Com o nome que adquiriu, Tom Jobim poderia perfeitamente enfiar o seu calção de banho, pegar sua vara de pescar e ficar, como gosta, diante do mar, pegando peixe, captando melodias, se perdendo em perspectivas infinitas. (...) Mas Tom vai assim mesmo. Vai contrariando sua natureza, impelido pelo desejo de que sua música, e a dos seus amigos, seja apresentada e gravada em sua autenticidade. Vai para não deixar que os letristas comercializados desvirtuem além do permissível as letras que lhe fizeram os seus parceiros. Vá Tonzinho. Defenda a nossa música (*apud* CABRAL, *Op. Cit.*, p.227-228).

E como profetizou o poeta, Jobim não só souber defender a lírica de sua música no exterior (ao interferir cada vez nas versões de suas obras), como se tornaria em pouco tempo um compositor aclamado internacionalmente - a canção **Garota de Ipanema** (1962) está até hoje entre as músicas mais gravadas de todos os tempos.

Conforme já comentado na análise das canções, com a vitoriosa e alegórica canção **Sabiá** (1968), Jobim começa a “voltar para casa” no sentido de que sua poética vai se projetar cada vez mais em direção à concretude da natureza.

⁶⁴ São três os principais versionistas das canções jobinianas para a indústria fonográfica americana entre os anos 60 e 70: Norman Gimbel (em **Garota de Ipanema**, **Insensatez**, **Meditação**, **Só danço samba** e **Sabiá**), Ray Gilbert (em **O morro não tem vez**, **Amor em paz**, **Esperança perdida**, **Por causa de você**, **Fotografia**, **Ela é carioca**, **Inútil paisagem** e **Dindi**) e Gene Lees (em **Se todos fossem iguais a você**, **Foi a noite**, **Desafinado**, **Corcovado**, **Vivo sonhando**, **Samba do avião**, **Água de beber**, **Chovendo na roseira** e **Estrada branca**).

3.2 Por uma poética da experiência sensível: a alegria selvagem jobiniana

Os americanos jamais entenderiam essa nossa ‘civilização de praia’...
(JOBIM, 2002, p.77).

Como apontado no início deste trabalho, podemos entender a lírica da canção jobiniana espalhada em três fases estéticas. Uma primeira fase, entre o início dos anos de 1950 e 1956, que inclui desde suas primeiras canções individuais e suas parcerias iniciais com Billy Blanco, Dolores Duran, Marino Pinto e Alcides Fernandes, entre outros, considerada como um período inicial de sua poética pautado por uma lírica amorosa com forte acento sentimental, como, por exemplo, as canções, **Solidão** (com Alcides Fernandes), **Incerteza** (com Newton Mendonça), **Outra vez** e **Pensando em você** (ambas de autoria individual). Uma segunda fase, entre 1956 e o início dos anos 60, sendo as canções germinais dos anos dourados da Bossa Nova: as parcerias com Vinícius de Moraes, Newton Mendonça e Aloysio de Oliveira (como **Chega de saudade**, **Desafinado**, **Dindi**, **Samba de uma nota só**), e algumas de suas canções individuais deste período (**Fotografia**, **Corcovado** e **Samba do Avião**); um período pautado por uma lírica modernista e, predominantemente, neo-romântica. E uma terceira fase da lírica jobiniana, que vai desde a segunda metade dos anos 60 ao início dos anos 90, incluindo as diversas parcerias jobinianas com Chico Buarque, Paulo César Pinheiro, entre outras, e as canções consideradas como as mais “ecológicas” por versarem diretamente sobre a paisagem tropical (como, por exemplo, **Chovendo na roseira**, **Correnteza**, **Águas de março**, **Borzeguim** e **Boto**); uma fase marcada por uma acentuada potencialidade solar traduzida na poética dessas canções. Valendo observar que, por esse viés estético-cronológico, as canções individuais, **Samba do Avião** e **Wave**, estariam localizadas entre as fronteiras porosas dessas duas últimas vertentes jobinianas.

Ao tentarmos entender como opera o sujeito lírico jobiniano, iremos encontrar um poeta que aparenta ter um olhar e um ouvido cada vez mais aguçado às transformações da paisagem urbana tropical, como pudemos entrever em diversos de seus depoimentos, e principalmente, na lírica de suas canções. Desde os versos sensuais das **Praias desertas** (*As praias desertas continuam / Esperando por nós dois.*); da ataraxia contemplativa de **Corcovado** (*Muita calma pra pensar / E ter tempo pra sonhar / Da janela vê-se o Corcovado / O redentor, que lindo!*); e da visão panorâmica

de **Samba do avião** (*Minha alma canta / Vejo o Rio de Janeiro*), assim como, pela escuta silenciosa da natureza em **Wave** (*Vem de mansinho a brisa e me diz / É impossível ser feliz sozinho*); até chegar no vitalismo das “canções mateiras”, como em **Águas de março** (*É a promessa de vida em teu coração*) e em **Borzeguim** (*Não quero fogo, quero água / Deixa o mato crescer em paz*). Um sintoma deste olhar poético mais crítico em relação às mudanças concretas da paisagem urbana, está na canção **Carta do Tom** (1977), parceria com Toquinho e Chico Buarque, criada como paródia a uma canção-homenagem de Toquinho e Vinícius de Moraes feito para o próprio compositor: **Carta ao Tom** (1974). Vejamos a letra das duas canções:

Carta ao Tom (1974) Toquinho/Vinícius de Moraes

Rua Nascimento e Silva, 107
Você ensinando pra Elizete
As canções de “Canção do amor demais”

Lembra que tempo feliz
Ah, que saudade
Ipanema era só felicidade
Era como se o amor doesse em paz

Nossa famosa garota nem sabia
A que ponto a cidade turvaria
Esse Rio de amor que se perdeu
Mesmo a tristeza da gente era mais bela
E além disso se via da janela
Um cantinho de céu e o Redentor

É, meu amigo, só resta uma certeza
É preciso acabar com essa tristeza
É preciso inventar de novo o amor

Carta do Tom (Toquinho/Tom Jobim/Chico Buarque)

Rua Nascimento Silva, 107
Eu saio correndo do pivete
Tentando alcançar o elevador

Minha janela não passa de um quadrado
A gente só vê Sérgio Dourado
Onde antes se via o Redentor

É meu amigo
Só resta uma certeza
É preciso acabar com a natureza
É melhor lotear o nosso amor

Nota-se, na primeira delas, a nostalgia de uma paisagem urbana que não existe mais, pois “esse Rio de amor”, afinal, “se perdeu” e se turvou. Deixando o sentimento de que até “a tristeza” pudesse ser “mais bela”, só nos restando a esperança de inventarmos “de novo o amor” através da própria potencialidade lírica, talvez como a única forma de restaurar a beleza do mundo. Já a segunda canção, evoca esse mesmo sentimento de nostalgia de um tempo passado: os anos dourados daquela cidade que um dia foi “maravilhosa”, porém, agora, com uma boa dose de humor e ironia (afinal, é preciso mesmo “acabar com a natureza”?).

Esta canção, **Carta do Tom**, explicita com primor aquilo que Walter Benjamin chama de “experiência de choque” da modernidade (BENJAMIN, 1985), ao entendermos que o sujeito lírico jobiniano (que também habita a poética dessa canção), está sendo vitimado pelo galopante processo civilizatório que o rodeia (afinal, ele precisa fugir da violência urbana do assalto “do pivete” e ainda se contentar com a visão dos imensos edifícios construídos pela empresa carioca “Sérgio Dourado Empreendimentos Imobiliários”, no lugar “onde antes se via o Redentor”). Além disso, emana de seus versos um sentimento trágico de que a natureza é incompatível com a modernidade urbana, um *pathos* apenas relativizado por uma ironia bem humorada (“é melhor lotear o nosso amor”)⁶⁵. Não seria essa canção uma constatação da força avassaladora da modernidade representada de forma explícita na lírica jobiniana, ao invés do sentimento apaziguador da visão concreta do Cristo Redentor (como em **Corcovado**), ou do convite a uma ontologia selvagem (como em **Borzeguim**)?

Outro exemplo dessa aguçada consciência crítica da poética jobiniana em relação ao desencanto da modernidade, pode ser creditada à constante admiração do compositor pela estética “antilírica” drummondiana. Em 1987, ao ser realizado um

⁶⁵ Ruy Castro ao apontar para o patrulhamento ideológico da crítica jobiniana, comenta: “Os que, de uns tempos pra cá, aprenderam a admirar Tom também pela sua preocupação com a destruição das praias, das matas e das cidades brasileiras, acharão difícil acreditar que, por causa dessas mesmas preocupações, a esquerda levou anos tachando-o de ‘alienado’. Quando ele cantava que “Da janela vê-se o Corcovado / O Redentor, que lindo”, os intolerantes políticos espumavam como se aquela fosse uma preocupação pequeno-burguesa, e não só humana. Depois, quando a visão do Corcovado deu lugar à visão de um Sérgio Dourado, esses intolerantes entenderam – mais aí já era tarde. E não foram poucos os que continuaram resmungando contra a sua fixação pela ecologia, numa época em que poucos sabiam o significado dessa palavra (CASTRO, 1994, p.8).

documentário televisivo em comemoração aos seus 60 anos, *Antonio Brasileiro*, dirigido por Roberto Talma, para a *TV Globo*, Jobim aparece sentado em um dos bancos do Jardim Botânico do Rio de Janeiro, recitando dois poemas do poeta mineiro: “Elegia” e “Poema da necessidade” (poemas da obra *Sentimento do mundo*, de 1938). O primeiro desses poemas se inicia com os versos: *Trabalhas sem alegria para um mundo caduco, / onde as formas e as ações não encerram nenhum exemplo. / Praticas laboriosamente os gestos universais, / sentes calor e frio, falta de dinheiro, fome e desejo sexual (...)*; e o segundo, termina com as estrofes: *É preciso estudar volapuque, / é preciso estar sempre bêbado, / é preciso ler Baudelaire, / é preciso colher as flores / de que rezam velhos autores. // É preciso viver com os homens / é preciso não assassiná-los, / é preciso ter mãos pálidas / e anunciar O FIM DO MUNDO*. Nesses dois poemas transparece o sentimento de um sujeito lírico dilacerado pelo cotidiano do mundo maquínico, assim como, por um ambíguo dever de não sucumbir ao “fim do mundo”. Como se o eu lírico, ao seguir o perfume das flores dos “velhos autores”, sentisse a necessidade de salvar o mundo, mas essa possibilidade não estivesse mais ao seu alcance. Não seria essa antinomia da modernidade uma cisão existencial essencialmente romântica, conforme entrevimos nas poéticas de Wordsworth e Whitman?⁶⁶

Ora, esse sentimento de dilaceramento do sujeito poético drummondiano irá pairar sobre a lírica moderna do compositor carioca, cuja poética aparenta estar cada vez mais consciente da “dicotomia de viver em dois mundos simultâneos”: daí o “claro enigma” de sua obsessão poética pela potência vitalizadora da natureza, como uma defesa à sua própria degradação e como fonte inesgotável da “promessa de vida”. Afinal, como já entrevimos aqui, a potencialidade solar do sujeito poético jobiniano serviu de antídoto para a “experiência de choque” da modernidade, que a partir da “arte do encontro” com a poética musical de Vinícius de Moraes, ajudou a consolidar a lírica da Bossa Nova. A valorização jobiniana da natureza a partir da “poetização do presente” (LOWY, *Op.cit.*), não seria uma forma de defesa contra a fragmentação do homem moderno?

⁶⁶ Marshall Berman pretende abrir passagens comunicantes à “experiência de choque” benjaminiana, quando se refere ao contexto histórico da sociedade do século XIX: “Esse público partilha o sentimento de viver em uma era revolucionária, uma era que desencadeia violentas convulsões em todos os níveis de vida pessoal, social e política. Ao mesmo tempo, o público moderno do século XIX ainda se lembra do que é viver, material e espiritualmente, em um mundo que não chega a ser moderno por inteiro. É dessa profunda dicotomia, dessa sensação de viver em dois mundos simultaneamente, que emerge e se desdobra a idéia de modernismo e modernização” (BERMAN, 1986, p.16).

Deste modo, é pertinente pensarmos na “experiência de choque” da sociedade nacional a partir dos meados do século XX, a partir do diagnóstico de Walter Benjamin sobre a “pobreza de experiência” de uma sociedade que voltava emudecida da catástrofe da Primeira Guerra Mundial, no ensaio “O narrador”: “(...) Uma geração que tinha ido à escola em bonde puxado a cavalo encontrava-se em pé, sob o céu, numa paisagem em que nada permanecera inalterado, salvo as nuvens; e no centro, um campo de força de correntes destrutivas e explosões, o frágil, minúsculo corpo humano” (*apud* AGAMBEN, 2005, p.21). Os famosos “50 anos em 5” do governo de Juscelino Kubitschek, ao promoverem a aceleração da indústria nacional e incrementarem os mais variados bens de consumo, enquanto os principais veículos de comunicação de massa (os jornais, as revistas e, principalmente, o rádio) invadiam os lares das principais capitais brasileiras, promoveu uma autêntica “experiência da modernidade” entre o final dos anos 50 e o início dos 60. Uma “experiência de choque” vivenciada por uma geração que nascera embalada pela “Era do Rádio” nacional, na infância iria à escola a pé, ou de bonde elétrico, na adolescência, assistiria à chegada da televisão (Assis Chateaubriand funda a TV Tupi em 1950), e, na maioridade, namoraria nos bancos dos primeiros *Fuscas* fabricados no país. Uma geração que, assim como o conhecido jargão do longo programa de jornalismo radiofônico, *Repórter Esso* (veiculado pela Rádio Nacional de 1941 a 1968), foi “testemunha ocular da história” do processo de modernização e transição da capital da República, cujo principal *locus* da modernidade nacional encontrava-se no bairro de Copacabana⁶⁷.

Como vemos, estamos diante de uma geração pertencente a uma classe média burguesa da Zona Sul carioca que recebeu múltiplas e sucessivas “experiências de choque” da modernidade. E é notável como que Tom Jobim tinha plena lucidez do impacto deste processo civilizatório em terras tropicais: “Nós não estamos aqui vendendo o exótico do café ou do carnaval. Já não vamos recorrer aos costumes típicos do subdesenvolvimento. Estamos passando da era agrária para a era industrial” (*apud*

⁶⁷ A antropologia urbana de Gilberto Velho aponta para a desenfreada verticalização da Zona Sul carioca nos anos 60: “Copacabana passou a ser um bairro de prédios, com o quase total desaparecimento de outros tipos de habitação. Já em 1969, 98,8% das moradias eram apartamentos. (...) A indústria de construção civil associa-se à nova imagem do bairro e promove grandes campanhas de lançamentos imobiliários, mantendo durante mais de 25 anos um intenso ritmo de obras. O período que vai do término da Segunda Grande Guerra até o final dos anos 60 é de grande desenvolvimento demográfico, acompanhando o crescimento físico-espacial. Sua população salta de meros 18 mil em 1920 para mais de 160 em 1960, chegando perto de 250 mil em 1970. (...) Nesse período a sociedade brasileira cresce, diferencia-se e complexifica-se em termos ocupacionais de atividades e de estilos de vida, sendo Copacabana o *locus* mais evidente dessas transformações” (VELHO, 2002, p.13-15).

REILY, 1996, p.6), como afirmou em entrevista durante o concerto da Bossa Nova no *Carnegie Hall*, em 1962. Uma consciência artística que anteciparia em quase uma década algumas das reflexões críticas sobre o “entrelugar” de nossa cultura nacional⁶⁸.

Ao tentarmos compreender a obsessão jobiniana pelos elementos naturais da paisagem (a Mata Atlântica, o mar, o sol, as praias, as águas dos rios, das chuvas, e os pássaros, entre outras constelações significantes), iremos ouvir o eco de uma atitude poética fundamentalmente romântica, na medida em que o poeta carrega um princípio ético que transpira de sua pertinência solidária à natureza. Transitando entre a areia e o asfalto, o poeta Jobim ausculta as dissonâncias do processo civilizatório da paisagem urbana carioca convidando-nos a um mergulho sensorial na natureza: a raiz de seu *ethos* poético.

A experiência sensível em Tom Jobim

O Rio de Janeiro é uma natureza que se tornou cidade,
e uma cidade que dá a impressão de natureza (ZWEIG, 1981, p.143).

Entre as fronteiras movediças das praias urbanas - a selva de pedra e a profusão dos elementos telúricos da paisagem - há um poeta com o desejo explícito de harmonizar o mundo do bicho-homem, já que em sua poética corre “o vigor primitivo da natureza” (Thoreau *apud* SCHAMA, *Op. cit.*) como potência essencial de seu lirismo:

A natureza também agora é a única chama de que se alimenta o espírito poético; somente dela extrai todo o seu poder e somente para ela fala, mesmo no homem artificial inserido na cultura. Qualquer outra maneira de atuar é estranha ao espírito poético (...). A natureza é ainda agora, no estado artificial da cultura, aquilo mediante o que o espírito poético é poderoso, ainda que agora esteja numa relação de todo diferente com ela (SCHILLER, *Op. cit.*, p.60).

E esta capacidade de extrair da natureza a força de um “espírito poético” como forma de sabedoria sensorial, pode ser sempre mediada pelo “sentimento de prazer”

⁶⁸ Em ensaio de 1971, “O entrelugar do discurso latino-americano”, Silviano Santiago pergunta: “Qual seria a atitude do artista de um país em evidente inferioridade econômica com relação à cultura do seu próprio país? Poder-se-ia surpreender a originalidade de uma obra de arte se se institui como única medida as dívidas contraídas pelo artista junto ao modelo que teve necessidade de importar da metrópole? Ou seria mais interessante assinalar os elementos da obra que marcam a sua diferença?” (SANTIAGO, 1978, p.19). Reflexões que podem nos ajudar a entender, por exemplo, as noções de originalidade e diferença nas estéticas do Tropicalismo e da Bossa Nova.

(WORDSWORTH, *Op. cit.*) que acompanha a lírica jobiniana desde os tempos da Bossa Nova, como pudemos entrever nas canções aqui analisadas, principalmente quando o sujeito lírico “conversa” com uma natureza personificada, como, por exemplo, em **Praias desertas** e **Samba do Avião**, entre outras canções, seguindo uma tradição poética herdada das cantigas de amor trovadorescas.

A conhecida “comunhão instintiva com a natureza” (JOBIM, 2002, p.112), vivida pelo compositor e propalada em sua poética como um convite à experiência telúrica da vida, pode ser também entendida como uma “experiência sensível”: uma experiência vital que permeia a lírica de suas canções à total contrapelo da “pobreza de experiência” da modernidade (BENJAMIN, 1983a, 1983b e 1985)⁶⁹.

Segundo Agamben, “a poesia moderna – de Baudelaire em diante – não se funda em uma nova experiência, mas em uma ausência de experiências sem precedentes” (AGAMBEN, 2005, p.51-52), e a condição do poeta moderno é a de ter a consciência de sua total “expropriação da experiência”. Desta forma, “à expropriação da experiência, a poesia responde transformando esta expropriação em uma razão de sobrevivência e fazendo do inexperienciável a sua condição normal” (AGAMBEN, *Op. cit.*, p.52). Ora, na poética jobiniana há exatamente um movimento contrário, pois ela se fundamenta justamente naquilo que ainda pode ser “experienciável” na natureza e passível de se traduzir em prazer e felicidade. Fazendo do “experienciável” a condição primordial de sua existência e nos convidando a uma travessia sensível na natureza com olhos e ouvidos bem abertos, como uma parte necessária de nossa existência (WORDSWORTH, *Op. cit.*, p.179).

A poética da experiência da lírica jobiniana está em sintonia com uma definição filosófica de Merleau-Ponty, que ao criticar o império da ciência na modernidade em sua obra *O olho e o espírito*, afirma que:

O sensível (...) não é feito somente de coisas. É feito também de tudo o que nelas se desenha, mesmo no oco dos intervalos, tudo o que nelas deixa vestígio, tudo o que nelas figura, mesmo a título de distância e como certa ausência: o que pode ser aprendido pela experiência no sentido originário do termo, o ser de que se tem experiência. (*apud* NOVAES, 1988, p.14).

⁶⁹ “Walter Benjamin entende a *experiência* apoiando-se na idéia psicanalítica de que ela é um “escudo protetor” do organismo, uma defesa contra os estímulos provenientes da realidade exterior, de modo que a experiência individual moderna (a *Erlebnis*) está cada vez mais apartada de uma experiência coletiva (a *Erfahrung*), sendo esta transfigurada pelo “choque” do mundo moderno que, ao empobrecer nossa capacidade de transformá-la em memória, acaba automatizando nossa forma de responder a esses mesmos estímulos” (GARRAMUÑO, *Op. cit.*, p.121).

Essa definição do “sensível” nos remete à lírica de **Águas de Março**, cujos vestígios domésticos e selvagens reverberam as sinestesias experienciáveis de uma aquática “conversa ribeira”. Deste modo, a poética jobiniana nos incita a tanger a paisagem tropical com as mãos molhadas pela experiência sensorial do mundo anímico; não com a iluminada experiência científica ou com a “experiência expropriada” da modernidade (como afirma Agamben), mas sim com a carnadura de uma nova experiência sensível. Um poético e musical “escudo protetor” contra a expropriação de nossas próprias experiências.

Escuta o mato crescendo em paz...

A experiência sensível jobiniana deve ser entendida como um delicioso aprendizado, uma redescoberta afetiva da essência das coisas mediada por uma felicidade plena. Um aprendizado que pode querer dialogar com uma outra forma de experiência da modernidade na literatura ocidental. O narrador protagonista da extensa obra proustiana, *Em busca do tempo perdido*, ao sentir o “prazer poderoso” do aroma de um bolo de baunilha umidecido por uma xícara de chá, terá acesso a sua própria “memória involuntária”, revivendo uma intensa emoção de sua infância, e descobrirá uma “alegria extratemporal” por estar podendo vivenciar “uma verdade nova”, “como se nossas belas idéias fossem música que nos voltassem sempre sem nunca as termos ouvidos, e buscássemos escutar, transcrever” (PROUST, 1981, p.128-129)⁷⁰.

Trata-se de uma busca prazerosa pelo conhecimento das coisas através de sensações análogas vivenciadas no passado, mas ao invés de querer recuperar seu “ser em si do passado, mais profundo que todo passado que foi e que todo presente que é” (DELEUZE, 1974, p.74), o sujeito lírico jobiniano pretende desvendar a essência das coisas a partir de um “ser em si do presente”, mais vivo e desperto que as reminiscências do passado. Ou seja, entre Proust e Jobim coexistem duas experiências sensíveis como busca de uma verdade existencial: a primeira ligada às sensações subjetivas do passado como uma descoberta individual e, a segunda, ligada à

⁷⁰ Proust nomeia de “memória involuntária” a uma forma de reminiscência afetiva que estaria sujeita ao acaso e oculta em objetos concretos capazes de despertá-la. “Este conceito traz as marcas da situação em que foi criado e pertence ao inventário do indivíduo multifariamente isolado. Onde há experiência no sentido estrito do termo, entram em conjunção, na memória, certos conteúdos do passado individual com outros do passado coletivo” (BENJAMIN, 1989, p.107).

sensibilidade objetiva do presente, como um despertar coletivo para os elementos vitais da natureza. Pode-se assim afirmar que a experiência sensível jobiniana compactua, paradoxalmente, com uma experiência individual, e de uma outra, mais coletiva, na medida em que sua lírica transita entre a *Erfahrung* (a experiência articulada com a “memória”, a “tradição” e o “passado coletivo”) e a *Erlebnis* (a experiência articulada com a “vivência privada”, a “percepção individual” e ao “choque da modernidade”) benjaminianas. Tom Jobim parece ter elaborado, assim, novas relações entre o presente e o passado, e transfigurando astuciosamente o singular em universal, pois: “Por uma espécie de astúcia da mímese, a representação do singular logra significação universal” (MERQUIOR, 1997, p.22).

Ao entendermos a canção popular brasileira como uma mônada cultural fertilizada por diversas elaborações estéticas, ideológicas e sociais, e deste modo, portadora de múltiplas experiências da modernidade, podemos constatar que, assim como ocorreu o “declínio da experiência” na transformação do narrador oral em romancista moderno (segundo Benjamin, em “O narrador”), teria ocorrido também uma ruptura na tradição desta experiência, na passagem da poesia oral para a poesia escrita, de modo que podemos vincular nossa canção popular como herdeira direta de uma milenar tradição oral que vem se transfigurando através dos séculos. Ou seja, ao entendermos que “a experiência transmitida oralmente é a fonte de que hauriram todos os narradores” (BENJAMIN, 1983, p.64), podemos pensar que essa experiência coletiva (a *Erfahrung*, vinculada à tradição oral) seria também a matriz poética da tradição oral das canções populares. Por este viés, não seria então o cancionista popular uma espécie de narrador benjaminiano contemporâneo, ameaçado de extinção pela “expropriação” de sua experiência da modernidade?

Quando Chico Buarque afirma que: “A melodia de certa forma adocica o que poderia haver de literatura em uma letra de música” (BUARQUE, *Op. cit.*, p.8), entendemos que a melodia das canções pode ser também capaz de “dourar a pílula” da *poiesis* literária, resgatando o encanto das narrativas orais fertilizadas pela memória coletiva. Seria então a lírica da canção popular o lugar ainda possível de sobrevivência de uma experiência coletiva, enquanto a lírica estritamente literária estaria mais apta à expropriação dessa mesma experiência, tornando-a cada vez mais difusa e individual, como uma *Erlebnis* benjaminiana?

Ao compararmos a experiência da modernidade entre o sujeito poético da literatura e da canção, vale a pena olharmos sucintamente para os caminhos dialógicos

que separam a poesia brasileira dos anos 70 e a canção popular do mesmo período. Um exemplo paradigmático desta observação é a distância entre as estéticas de Ana Cristina César e de Jorge Ben Jor, dois criadores representativos dessas duas margens: enquanto a primeira está associada à uma experiência de fragmentação do sujeito lírico, revelando uma poética confessional pautada pela “interpenetração dos níveis da subjetividade individual, do contexto de uma geração e da questão da poesia” (CAMARGO, 2003, p.326), a segunda é um convite à experiência coletiva através de uma narrativa musical beirando o épico e o dionisíaco, como apontam, por exemplo, as letras das canções **Taj Mahal** (1972) e **Jorge da Capadócia** (1975).

Nesse sentido, a experiência da modernidade em Tom Jobim estaria localizada entre as margens da experiência individual (pautada pelo lento e gradual apagamento do sujeito lírico) e da experiência coletiva (pautada pela recusa do sujeito lírico em abandonar sua atitude universalista), como nos ensina a lírica da canção *Dindi*: (...) *E o vento que fala nas folhas / Contando as histórias / Que são de ninguém / Mas que são minhas / E de você também...*, em franca harmonia com os versos inaugurais da “Canção de mim mesmo”, de Whitman: “Eu celebro a mim mesmo / E o que eu assumo você vai assumir / Pois cada átomo em mim também pertence à você...” (WHITMAN, *Op. cit.*, p.45). Deste modo, é possível visualizar um arco lírico da experiência sensível jobiniana que se tensiona desde a bossa-novística **Fotografia** (como *locus* passional da intimidade urbana), até a canção **Borzeguim** (como um ritual iniciático ao vitalismo da Mata Atlântica), onde o poeta aventura-se com um equilíbrio felino entre o asfalto urbano e a mata ancestral.

Quando Vinícius de Moraes comentou com o compositor carioca: “Mas você vai cada dia mais para dentro do mato”. Ele, então, foi buscar uma frase lapidar de Guimarães Rosa como resposta, que dizia: “Você nunca pode entrar completamente no mato. Só a metade. Na outra metade você já está saindo. Olhando o mar, você está na urbe, mas à beira-mar você está olhando o mar” (*apud* SOUZA, *Op. cit.*). Este diálogo imaginário nos dá a constatação exata da antinomia da experiência da modernidade do sujeito lírico jobiniano, nos ajudando a desvendar o “claro enigma” de seu *ethos* selvagem: um ser poético em permanente trânsito entre a mata, o mar e a urbe.

Um sujeito poético que não pretende negar as idiossincrasias do mundo urbano opondo-se ao advento das grandes cidades (como os românticos ingleses aqui abordados), mas que tenta solucionar essa antinomia da modernidade a partir de uma tradução objetiva da paisagem, desde a visão hedonista da janela de um apartamento

(como em **Corcovado**) à leitura sinestésica da natureza em **Águas de março**. A força de um espírito poético que vem da própria fruição da paisagem, seja ela urbana, rural ou selvagem⁷¹, pois é através dela que podemos admitir que:

A fruição da natureza não é obra do acaso... é tão inevitável quanto a vida... é exata e perpendicular quanto à gravitação. Da visão procede outra visão e da audição procede outra audição e da voz procede outra voz eternamente curiosa sobre a harmonia entre as coisas e os homens... (WHITMAN, *Op. cit.*, p.21).

É madeira de vento...

A lírica jobiniana nos convida a uma experiência sensível com a natureza, se entendermos a “experiência” como uma “viagem exterior que se enlaça com a viagem interior, e com a própria formação da consciência, da sensibilidade e do caráter do viajante”. Uma experiência formativa “pensada a partir das formas da sensibilidade e construída como uma experiência estética” (LARROSA, 2003, p.53)⁷².

Ao entendermos a experiência jobiniana como uma travessia sensorial, como uma “provação da natureza”, iremos saborear a irreversível passagem pelo “fim do caminho” onde quer nos levar a lírica de **Águas de março** e de **Borzeguim**. Muito além de um mero objetivismo naturalista, o sujeito poético jobiniano abre suas asas e transfigura-se no guardião do rebanho de seus cinco sentidos: um fauno apolíneo que ao

⁷¹ Conforme constatado durante esse trabalho, o compositor manteve durante toda sua vida uma assídua familiaridade com a natureza, desde as aventuras de infância ao Morro do Cantagalo e na Lagoa Rodrigo de Freitas, às caçadas e pescarias da juventude. Vale lembrar que foi no sítio de “Poço Fundo”, que compôs diversas de suas principais obras-primas: *Chega de Saudade*, *Estrada do sol*, *Dindi*, *Estrada branca*, *Chovendo na roseira*, *Corcovado*, *Matita-perê* e *Águas de Março*. Segundo sua irmã, Helena Jobim: “Era ali que Tom buscava força. Subia a Buracada com os mateiros Narciso e Zé Rego, para ver o olho d’água da nascente. Para ver as velhas árvores de copas fechadas da Grota da Noruega, lugar frio por onde o sol passa ligeiro. E ouvir o pio dos pássaros” (JOBIM, 1996, p.103). Como ele mesmo informa: “Sempre prestei muita atenção a pio de passarinho... Tenho coleções de pios. Gosto muito. Tenho muitos livros sobre aves... bichos em geral, mas, sobretudo, aves. Conheço muito bicho brasileiro” (*apud* VENTURA, 1993, p.167).

⁷² Segundo Jorge Larrosa: “A experiência é em primeiro lugar um encontro ou uma relação com algo que se experimenta, que se prova. O radical é *periri*, que se encontra também em *periculum*, perigo. A raiz indo-européia é *per*, com a qual se relaciona antes de tudo a idéia de travessia, e secundariamente a idéia de prova. Em grego há numerosos derivados dessa raiz que marcam a travessia, o percorrido, a passagem: *peirô*, atravessar; *pera*, mais além; *peraiôn*, passar através, *perainô*, ir até o fim; *peras*, limite. Em nossas línguas há uma bela palavra que tem esse *per* grego de travessia: a palavra *peiratês*, pirata. O sujeito da experiência tem algo desse ser fascinante que se expõe atravessando um espaço indeterminado e perigoso, pondo-se nele à prova e buscando nele sua oportunidade, sua ocasião. A palavra experiência tem o *ex* de exterior, de estrangeiro, de exílio, de estranho e também o *ex* de existência. (...) Em alemão, experiência é *Erfahrung*, que contém o *fahren* de viajar. E do antigo alto-alemão *fara* também deriva *Gefahr*, perigo, e *gefährden*, pôr em perigo. Tanto nas línguas germânicas como nas latinas, a palavra experiência contém inseparavelmente a dimensão de travessia e perigo” (LARROSA, 2002, p.20).

soprar sua flauta nos convida a revisitar a caixa de Pandora dos elementos da natureza, com a voracidade da ave predadora (o “gavião” e o “urubu”) e com a sabedoria dos pequenos pássaros que sabem se esconder do caçador (o “passarim” e o “matita-perê”).

Ao mapearmos a flora e a fauna das canções jobinianas, iremos sempre desvendar um universo repleto de elementos anímicos, com suas árvores nativas, suas flores, seus pássaros e suas águas (das chuvas, dos rios e do mar). Um mundo natural que será preservado em sua total integridade em nosso imaginário, para que possamos também alimentar aquilo que ainda resta de nosso espírito poético selvagem.

Ao nos encharcarmos nas águas doces e salgadas das canções de Tom Jobim, iremos contemplar a construção de um delicado lirismo, enquanto ouvimos a *pluralidade estereográfica* (BARTHES, *Op. cit.*) que transpira de uma refinada coloquialidade. Um “saber fazer” poético tipicamente modernista, na medida em que pretende aproximar o sublime da natureza ao prosaico da “vida de relação, tal como se mostra no dia-a-dia da cidade” (ARRIGUCCI JR., 1990, p.53), como em **Corcovado e Samba do Avião**, ou ainda mais explicitamente, em **Carta do Tom**. Uma atitude poética que o próprio compositor chamaria de uma procura pela “imagem transparente”: “A linguagem musical não basta. As letras são outra coisa. À parte. A briga toda que tenho é para chegar na palavra mais clara, a imagem transparente. Puro osso. Não suporto acrobacias com as palavras...” (JOBIM, 2002, p.116). E através da obra jobiniana, o minério da palavra “transparente” vai ser cada vez mais “desantranhado” da natureza⁷³.

Ao pesquisar o pensamento mitopoético das culturas indígenas, o antropólogo Lévi-Strauss foi descobrir os modos como que essas sociedades conseguem abordar os fenômenos da natureza a partir de renovados pontos de vista:

(...) para elaborar técnicas muitas vezes longas e complexas, que permitem cultivar sem terra ou sem água; para transformar grãos ou raízes tóxicas em alimentos ou ainda para utilizar essa toxidade para a caça, a guerra ou o ritual, não duvidemos de que foi necessária uma atitude de espírito verdadeiramente científico, uma curiosidade assídua e sempre alerta, uma vontade de conhecer pelo prazer de conhecer, pois apenas uma pequena fração das observações e

⁷³ Segundo Arrigucci Jr. esse movimento de “desentranhar a poesia” está relacionado com a mimese Aristotélica: “Representar mimeticamente um objeto equivale, neste caso, a penetrar até o seu modo de ser mais íntimo, a imitar a natureza, no que se revela, simultaneamente, o modo de ser do imitador, do sujeito que constrói a imitação. Ao falar do outro, o poeta fala de si mesmo; ao falar do mundo, a poesia de algum modo, fala também de si mesma, porque há um momento em que tudo é um só, para uma tal concepção de ato poético” (ARRIGUCCI JR. *Op. cit.*, p.30).

experiências podia fornecer resultados práticos e utilizáveis (LÉVI-STRAUSS, 2007, p.30).

Um autêntico “prazer de conhecer” mediado por aquilo que sua antropologia denomina como uma “ciência do concreto”: uma descoberta da natureza “a partir da organização e da exploração especulativa do mundo sensível em termos de sensível” (LÉVI-STRAUSS, *Op. cit.*, p.31). Ora, não estaria nessa curiosidade assídua do pensamento selvagem uma das principais características da minuciosa sensibilidade jobiniana da natureza? Na abertura da obra *O cru e o cozido* (primeiro volume da tetralogia *Mitológicas*), o antropólogo francês procura transcender a oposição entre “o sensível e o inteligível” reconhecendo que ambos se exprimem um através do outro, e se prestam “a combinações rigorosamente arranjadas, que podem traduzir, até as suas mínimas nuances, toda a diversidade da experiência sensível” (LÉVI-STRAUSS, 2004, p.33). Ou seja, que assim como na criação musical, ao estudarmos o pensamento mítico iremos encontrar “uma via intermediária entre o exercício do pensamento lógico e a percepção estética” (LÉVI-STRAUSS, *Op. cit.*, p.33).

Esta é a sabedoria essencial da lírica jobiniana: uma alegria selvagem que transborda de uma lógica sensorial traduzida pela experiência sensível da paisagem, sua assumida “matemática amorosa” que reconhece “a natureza como princípio de criação, do qual a mente criadora faz parte, e com o qual podemos aprender as verdades de nossa própria natureza, harmonizadas com as da natureza exterior” (WILLIAMS, *Op. cit.* p.178). Pois o poeta Jobim respira, escuta e sente que “a afirmação da Natureza representa a afirmação essencial do Homem” (WILLIAMS, *idem*, p.184).

Ao efetuarmos essa travessia pela poetização musical da paisagem, chegamos ao cais da poética jobiniana, para podemos dizer enfaticamente do poeta “o que Shakespeare afirmou dos homens: que ele olha antes e depois. Ele é a muralha de defesa da natureza humana; o sustentáculo e o preservador, levando onde quer que vá amor e simpatia” (HAZLITT, *Op. cit.*, p.179).

Sua lírica da natureza sempre será uma renovada “promessa de felicidade” (a famosa frase de Stendhal afirma que: “A beleza é apenas uma promessa de felicidade”), pois não é só a beleza da natureza que obceca o compositor, mas é a alegria selvagem que dela advém. Afinal, o artista jobiniano, tanto o poeta, como o compositor, é um autêntico “amante da natureza”:

(...) O amante da natureza é aquele cujos sentidos internos e externos estão ainda ajustados uns aos outros; aquele que conservou o espírito de sua infância mesmo no tempo da virilidade. Sua relação amorosa com o céu e a terra faz parte de seu sustento diário. Na presença da natureza, um selvagem deleite atravessa o homem apesar de suas reais lamentações. A natureza diz: ‘ele é minha criatura e apesar de todas suas impertinentes aflições, ele estará contente comigo’” (EMERSON, 1983, p.10).

Um artista capaz de “ver e nos fazer ver o que nós não percebemos naturalmente”, para mostrar “fora de nós e em nós, coisas que não impressionavam explicitamente os nossos sentidos e nossa consciência” (BERGSON, 1969, p.149). Pois desde Rilke, Valéry, Pessoa, Rosa, Drummond e Vinícius, toda poesia implica em uma experiência sensível expressa na “busca indeterminada por sua própria indeterminação” (ARRIGUCCI JR, *Op. cit.*, p.46).

Do encontro entre a imanência de um olhar sensível da paisagem natural (suas águas poéticas) e a transcendência da escuta do mundo civilizado pelos homens (suas águas musicais), nascem as palavras cantadas jobinianas.

O resto é mar...

4. HÚMUS

4.1 As canções individuais de Tom Jobim (em português)

1953 - Pensando em você

1954 - Outra vez

1955 - O que vai ser de mim

1958 - As praias desertas

1959 - Cai a tarde

1959 - Esquecendo você

1959 - Este seu olhar

1959 - Fotografia

1959 - Só em teus braços

1960 - Na solidão da noite

1960 - Corcovado

1960 - Isto eu não faço não

1960 - Olha pro céu

1962 - Samba do avião

1962 – Velho riacho

1963 - Vivo sonhando

1967 - Triste

1967 - Wave

1971 - Chovendo na roseira

1972 - Águas de março

1972 - Lúcia

1973 - Ana Luiza

1976 - Angela

1979 - Falando de amor

1980 - Oficina

1980 - Você vai ver

1981 - Borzeguim

1981 - Espelho das águas

1981 - Luiza

1983 - Promessas

1983 - Gabriela

1984 - Pra mode chatear

1985 – Passarim

1987 - Bebel

1989 - Pato preto

1991 - Querida

1992 - Te amo São Paulo

1994 - Samba de Maria Luiza

4.2 Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Tom e os pássaros*. Disponível em <www2.uol.com.br/tomjobim/textos_criticas_5> Acesso em 10/11/2009.
- ANDRADE, Mario de. *Aspectos da Música Brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1965.
- ARRIGUCCI JR., Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1990.
- BARBOSA, Rodrigo. Para Jobim, Brasil tem mania de miséria: entrevista com Tom Jobim. In: *Ilustrada*. 10/11/1991. São Paulo: Folha de S.Paulo, 1991.
- BARTHES, Roland. Da obra ao texto. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. 2ª. ed. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BÉGUIN, Albert. *L'âme romantique et le rêve*. 2 ed. Paris: José Corti, 1946.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução de Irene Aron e Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Ed. da UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- _____. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: BENJAMIN. *Obras escolhidas – III*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- _____. Experiência e pobreza. In: BENJAMIN. *Obras escolhidas - I*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. O narrador: observações sobre a obra de Nikolai Leskow. Trad. M. Carone. In: BENJAMIN, W.; HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W.; HABERMAS, J. *Textos escolhidos*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. Trad. Adolfo Casais Monteiro. Rio de Janeiro: Opera Mundi, 1973.
- _____. *La pensée et le mouvant*. 79.ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1969.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Moises, Ana Maria Ioriatti. São Paulo: Cia. das Letras, 1986.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BORGES, Beatriz, *Samba-canção: fratura e paixão*. Rio de Janeiro, Codecri, 1982.

BRITO, Brasil Rocha. Bossa nova. In: CAMPOS, Augusto (org.). *Balanço da bossa e outras bossas*. 4^a ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BUARQUE, Chico. Entrevista com Chico Buarque. Caros Amigos, n.21. Dez. de 1998. In: *As grandes entrevistas de Caros Amigos*. São Paulo: Editora Casa Amarela, 2000.

_____. Andando com Tom. In: CHEDIAK, Almir. *Songbook Tom Jobim*. vol. 1. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1990.

CABRAL, Sérgio. *Antonio Carlos Jobim: uma biografia*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1997.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Vol.1. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1993.

_____. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. *Os parceiros do Rio Bonito*. 4. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.

CÂMARA, Marcelo. *Caminhos cruzados: a vida e a música de Newton Mendonça*. Rio de Janeiro: Mauad, 2001.

CAMARGO, Maria Lucia de Barros. *Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina César*. Chapecó: Argos, 2003.

CAMPOS, Augusto (org.). *Balanço da bossa e outras bossas*. 4^a ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 6^a ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1988.

CASTELLO, José. *Livro de letras: Vinícius de Moraes*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

_____. *Vinícius de Moraes: o poeta da paixão*. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.

CASTRO, Ruy. *A onda que se ergueu no mar*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

_____. *Ela é carioca: uma enciclopédia de Ipanema*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

_____. Jobim compunha para a eternidade. In: *Caderno Especial Tom*. 09/12/1994. São Paulo: Folha de S.Paulo, 1994.

_____. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CHEDIAK, Almir. *Songbook Tom Jobim*. vols. 1, 2 e 3. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1990.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva. 4.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

CORBIN, Alain. *O território do vazio: a praia e o imaginário ocidental*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

CORTEZ, Clarice Zamonaro. PANTE, Maria Regina. Uma leitura lexicográfica de duas cantigas de Airas Nunes: subsídios para uma revisão do quadro lírico do cotidiano medieval. In: *Revista Philologus*, ano 9, no. 25, 2001. Disponível em: <[http://www.filologia.org.br/revista/artigo/9\(25\)13.htm](http://www.filologia.org.br/revista/artigo/9(25)13.htm)> Acesso em 22 set. 2009.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura européia e idade média latina*. São Paulo: Hucitec/EDUSP, 1996.

DELEUZE, Gilles. *Proust y los signos*. Trad. Francisco Monge. Barcelona: Anagrama, 1972.

DIEGUES, Antonio Carlos Sant'Ana. *O mito moderno da natureza intocada*. 3ª ed. São Paulo: Hucitec, Núcleo de Apoio à Pesquisa sobre Populações Humanas e Áreas Úmidas da USP, 2000.

ECO, Umberto. *Arte e beleza na estética medieval*. Barcarena: Editorial Presença, 2000.

ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

EMERSON, Ralph. Nature. In: _____. *Ralph Waldo Emerson: essays & lectures*. New York: The Library of America, 1983.

FABRIS, Annateresa. *Fragmentos urbanos: representações culturais*. São Paulo: Studio Nobel, 2000.

FERRAZ, Eucanaã. *Vinícius de Moraes*. São Paulo: Publifolha, 2006.

FERREIRA, Tarracha. *Poesia e prosa medievais*. Lisboa: Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses, 1998.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

GARRAMUÑO, Florência. *La experiencia opaca: literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

HAZLITT, William. Sobre a poesia em geral. In: LOBO, Luiza. *Teorias poéticas do romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

JOBIM, Antonio Carlos. *Ensaio poético: Tom e Ana Jobim*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2003.

- _____. *Cancioneiro Jobim: biografia*. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2002.
- _____. *Visão do paraíso: a Mata Atlântica*. (em parceria com Ana Jobim). Rio de Janeiro: Editora Index, 1995.
- JOBIM, Helena. *Antonio Carlos Jobim: um homem iluminado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- JOTA DE MORAES, J. Tão livre quanto uma improvisação. In: *LP Tom Jobim: História da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, 1982.
- LAFETÁ, João Luiz. A representação do sujeito lírico na Paulicéia desvairada. In: BOSI, Alfredo (org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996.
- LARROSA, Jorge. *Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas*. Trad. Alfredo Veiga-Neto. 4.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.
- _____. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. In: *Revista Brasileira de Educação*. No. 19. ANPED, Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação. Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2002. Disponível em: <http://www.anped.org.br/rbe/rbedigital/RBDE19/RBDE19_04_JORGE_LARROSA_BONDIA.pdf> Acesso em 15 out. 2009.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Trad. Tânia Pellegrini. 7ª ed. Campinas: Papirus Editora, 2007.
- _____. *O cru e o cozido*. Trad. Perrone Moises. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- LISPECTOR, Clarice. *Entrevistas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- LOBO, Luiza. *Teorias poéticas do romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.
- LOPES, Rodrigo Garcia. Uma experiência de linguagem: Whitman e a primeira edição de Folhas de relva (1855) In: WHITMANN. *Folhas de relva*. Trad. Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- LOWY, Michael. *Revolta e melancolia: o romantismo da contramão da modernidade*. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1995.
- MACHADO, Cacá. *Tom Jobim*. São Paulo: Publifolha, 2008.
- MAMMI, Lorenzo. Canção do exílio. In: NESTROVSKI, Arthur (org.). *Três canções de Tom Jobim*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- _____. João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova. In: *Novos Estudos Cebrap* 34, 1992.
- MATOS, Cláudia Neiva de. Poesia e música: laços de parentescos e parceria. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira

de Medeiros (orgs.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

MEDAGLIA, Júlio. Balanço da bossa nova. In: CAMPOS, Augusto (org.). *Balanço da bossa e outras bossas*. 4^a ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004

_____. *A natureza*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

MERQUIOR, José Guilherme. Natureza da lírica. In: MERQUIOR. *Astúcia da mimese: ensaios sobre lírica*. 2^a ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

MORAES, Vinícius de. *Samba falado: crônicas musicais*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

NAVES, Santuza Cambraia. Da bossa nova à tropicália: contenção e excesso na música popular. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. Vol.15 n.43. São Paulo: ANPOCS, 2000. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-69092000000200003&script=sci_arttext> Acesso em 10/07/2009.

NOVAES, Adauto. De olhos vendados. In: NOVAES, A. (org.). *O olhar*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.

NESTROVSKI, Arthur. O samba mais bonito do mundo. In: NESTROVSKI, Arthur (org.). *Três canções de Tom Jobim*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

OLIVEIRA, Luis Roberto. *Conversa de camarim: Chico Buarque entrevistado por Luis Roberto Oliveira para o site Clube do Tom*, em 16/11/1996. Disponível em <http://www.chicobuarque.com.br/texto/entrevistas/entre_16_11_96.htm> Acesso em 10/12/2009.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PESSOA, Fernando. *O guardador de rebanhos: poemas de Alberto Caeiro*. São Paulo: Princípio, 1997.

_____. *Obras completas: obra em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

POUND, Ezra. *A B C da literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1973.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Trad. Mario Quintana. 6^a.ed. Porto Alegre: Globo, 1981.

RAMA, Angel. *A cidade das letras*. Trad. Emir Sader. São Paulo: Brasiliense, 1985.

- REILY, Suzel Ana. Tom Jobim and the Bossa Nova Era. In: *Popular Music*, vol. 15/1. Cambridge University Press: 1996.
- RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.
- RICARDO, Cassiano. *Martim Cererê, o Brasil dos meninos, dos poetas e dos heróis*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.
- RONCARI, Luiz. *Literatura Brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos*. São Paulo: EDUSP, 1995.
- ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.
- _____. *Estas estórias*. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- ROSENFELD, Anatol. Romantismo e Classicismo. In: GUINSBURG, J. *O romantismo*, São Paulo: Perspectiva, 1978.
- SANTIAGO, Silviano. “O entrelugar do discurso latino-americano” In: SANTIAGO, S. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. Trad. Hildegard Fielst. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.
- SCHARWZ, Roberto. *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- SOUZA, Tárík de. João Gilberto e Tom Jobim: figuras paradigmáticas da bossa nova. In: DUARTE, Paulo Sérgio. NAVES, Santuza Cambraia. (org.) *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, FAPERJ, 2003.
- _____. CEZIMBRA, Márcia. CALLADO, Tessy. *Tons sobre Tom*. Rio de Janeiro: Revan, 1995.
- SPINA, Segismundo. *Na madrugada das formas poéticas*. Cotia: Atelier Editorial, 2002.
- SUSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.
- TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Atelier editorial, 2004.
- _____. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996.
- _____. *A canção: eficácia e encanto*. São Paulo: Atual, 1987.

VALVERDE, Monclar. Mistérios e encantos da canção. In: *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Orgs. Cláudia Neiva de Matos, Elizabeth Travassos, Fernanda Teixeira de Medeiros. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

VELHO, Gilberto. *A utopia urbana: um estudo de antropologia social*. 6.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

VENTURA, Zuenir. Entrevista com Tom Jobim. IN: ABRANTES, Paulo Roberto; MARTINS, Marília (orgs.). *3 Antônio & 1 Jobim: histórias de uma geração*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1993.

VIRGÍLIO. *Bucólicas*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Melhoramentos/Ed. Universidade de Brasília, 1982.

WHITMAN, Walt. *Folhas de relva*. Trad. Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo: Iluminuras, 2005.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade na história e na literatura*. Trad. Paulo Henriques Brito. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

WISNIK, J. Miguel. *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004.

_____. A gaia ciência: literatura e música popular no Brasil. In: MATOS, Cláudia de. MEDEIROS, Fernanda de. TRAVASSOS, Elizabeth. (org.). *Ao encontro da palavra cantada*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

WORDSWORTH, William. Prefácio às Baladas líricas. In: LOBO, Luiza. *Teorias poéticas do romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZWEIG, Stefan. *Brasil, país do futuro*. Trad. Odilon Gallotti. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.